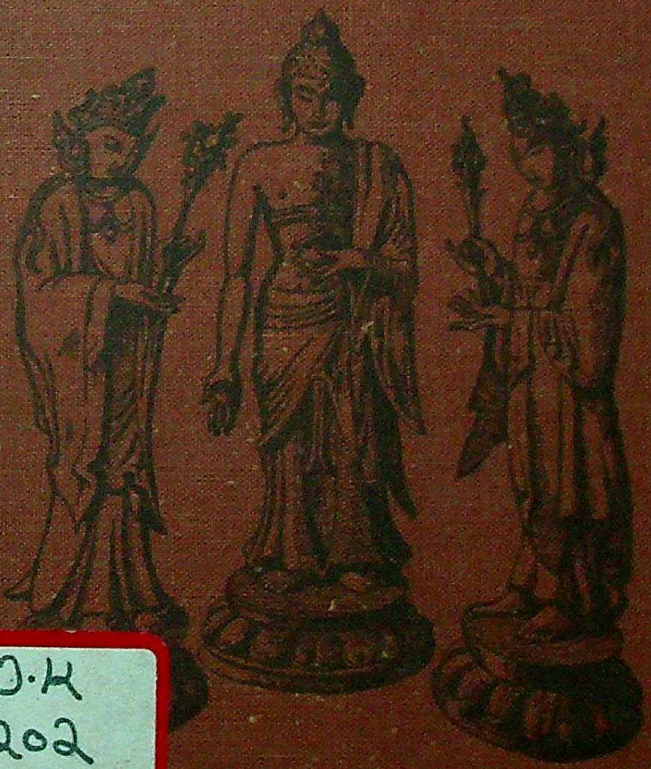
Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

LEONHARD ADAM

BUDDHA STATUEN



D.K
202

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

गुरुकुल कांगड़ी विश्वविद्यालय
कृपया पुस्तक के ऊपर कोई निशान आदि
न लगायें।

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

पुस्तकालय

गुरुकुल कांगड़ी विश्वविद्यालय, हरिद्वार

वर्ग संख्या..... आगत संख्या.....

पुस्तक-विवरण की तिथि नीचे अंकित है। इस तिथि सहित ३० वें दिन यह पुस्तक पुस्तकालय में वापिस आ जानी चाहिए। अन्यथा ५० पैसे प्रति दिन के हिसाब से विलम्ब-दण्ड लगेगा।

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

BUDDHASTATUEN

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Von Dr. Leonhard Adam erſchien im
gleichen Verlag und in gleicher Ausſtattung

Hochaſiatiſche Kunſt

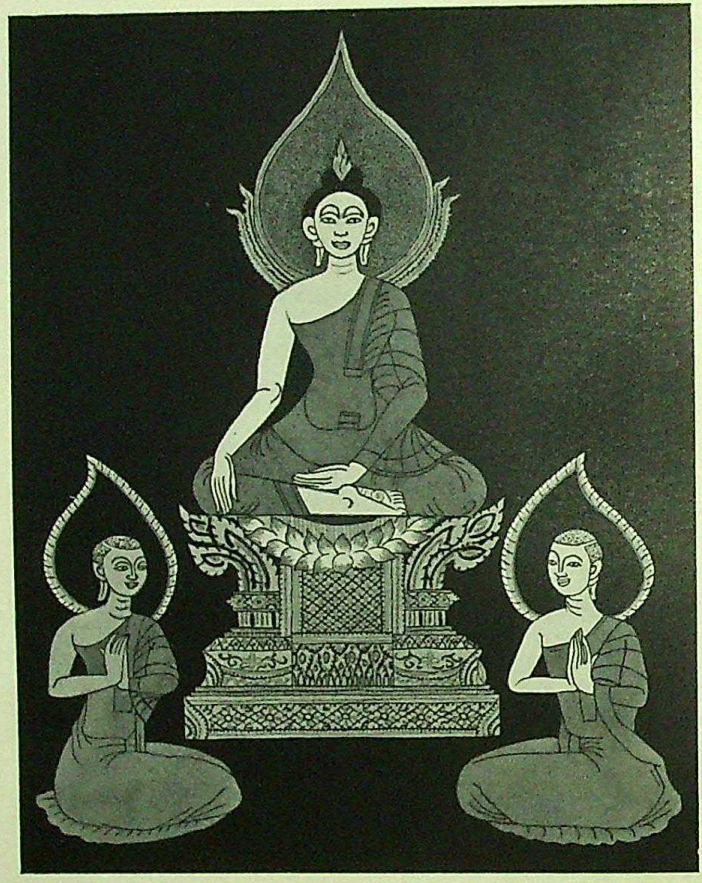
mit 36 Tafeln und 4 Textbildern

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri



Gautama auf dem Throne
mit Nimbus in der Form eines siamesischen Ehrenschirmes

Beiderseits im Vordergrunde seine beiden Lieblingsschüler Moggalläna ⟨Sanskrit: Maudgalyāyana⟩ und Säriputta ⟨Sanskrit: Śāriputra⟩ in anbetender Haltung. Der Buddha selbst ist in der Geste der Zeugnisanrufung ⟨Erdberührung⟩ dargestellt ⟨vgl. Text S. 41⟩. — Mittelteil eines vertikalen siamesischen Wandbildes, Temperafarben auf Baumwollstoff. Originalbreite 78 cm. Farben: schwarzer Grund Gewänder und Nimbus des Buddha: dunkelrot; Körperfarbe des Buddha und der rechten Seitenfigur: weiß; der linken Seitenfigur gelb. Umrahmung der Nimbi: rot und gelb; die aus dem Schädelknorren des Buddha lodernde Flamme ist gelb und rot; Grundfarbe des Thrones: gelb, darin schwarze, rote und grüne Ornamente. Nicht sichtbar sind hier der Oberteil, der in Wolken schwebende Devās aufweist, sowie der Unterteil, welcher ein niedriges Tischchen mit Opferkerzen zwischen zwei hohen Vasen chinesischer Form mit langstieligen tulpenartigen Blumen zeigt. — Etwa achtzehntes Jahrhundert.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

BUDDHASTATUEN

URSPRUNG UND FORMEN DER BUDDHAGESTALT

04899

VON DR. LEONHARD ADAM

पुस्तकालय

MIT 1 TITELBILD,
52 PHOTOGRAPHIEN AUF 48 TAFELN
UND 20 ABBILDUNGEN IM TEXT

डा० धर्मानन्द केशरवानी
स्मृति संग्रह

R 734.95,ADA-B
04899

VERLAG STRECKER UND SCHRÖDER / STUTTGART 1925

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

R
734·95
ADA-B

Alle Rechte vorbehalten, Copyright by Strecker und Schröder in Stuttgart 1924 / Sämtliche Originalaufnahmen zu den Tafelbildern sind vom Photographen Karl Grünherz, Berlin O 34 / Die Druckstöcke fertigte Gustav Dreher, Württembergische Graphische Kunstanstalt, G. m. b. H. / Druck von Strecker und Schröder in Stuttgart

DK
202

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

HERRN GEH. RAT
PROFESSOR DR. ALBERT GRÜNWEDEL
ZUM ZEICHEN DER VEREHRUNG
UND DANKBARKEIT
ZUGEEIGNET

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

INHALT

Seite

Einleitung 1

I. DIE ANFANGE DER BUDDHADARSTELLUNG 7
1. Die Vorausſetzungen für Porträt oder Idealbild 9
2. Das Fehlen von Darſtellungen Buddhas in der älteſten buddhiſtiſchen Kunſt. Die buddhiſtiſche Symbolik 11
3. Die Plaſtik von Gandhāra 17
Geſchichtliches 17
Die Münzen bis zur Prägung der Buddhageſtalt unter Kaniṣka (um 100 n. Chr.) . 18
Der Buddha in den Steinſkulpturen von Gandhāra 22

II. DIE HAUPTGEBIETE DER WEITEREN ENTWICKLUNG (Vorderindien und Turkeſtan [Serindien]), als Urſprungſtätten der ſpäteren nationalen Typen . . . 39

III. MĀNUṢIBUDDHAS, DHYĀNIBUDDHAS UND BODHISATTVAS 61

IV. BUDDHATYPEN VON BIRMA UND SIAM 75

V. BEMERKUNGEN ZU DEN EINZELNEN TAFELBILDERN 87
1 bis 7: Reliefs aus Gandhāra 89
8: Java (Bārābudur) 92
9: Turkeſtan (Chōtſcho) 92
10 bis 12: Lamaiſtiſche Typen 92
13 bis 24: China (Föiſtiſche Typen) 93
25 bis 31: Japan 96
32, 33, 40b, 41, 43a: Birma 99
34a und 34b: Kambodjaniſche Typen (aus Siam) 99
35, 36, 38, 40a, 42, 43b bis 48: Siam 100
37: Laos 100
39: Ceylon 101

VI. ANMERKUNGEN UND LITERARISCHE NACHWEISUNGEN 107

Namen- und Sachregiſter 117

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Verzeichnis der Abbildungen im Text

Seite

Korinthiſches Kapitell aus Gandhara 17
Münze mit Buddhadarſtellung 21
Korinthiſche Säule. Fragment eines Haut-Reliefs von Gandhara 23
Buddhaſtatue aus Ceylon 26
Kreisförmiges Friesſtück mit Rankenornament. Dargai 31
Der Bodhiſattva, ſich das Haar ſamt Diadem mit dem Schwert abſchneidend 35
Kleine Buddhafigur aus Gandhara 37
Chriſtusrelief, Teil eines Säulenſarkophages aus Konſtantinopel 37
Buddha, »das Rad der Lehre drehend« (Dharmacakramudra) aus Sarnath 45
Relief aus dem Magadha-Gebiet (nordöſtliches Vorderindien) 59
»Der vom Gebirge kommende Buddha« 74
Kopf einer birmaniſchen Buddhaſtatue aus Marmor 78
Oberteil eines birmaniſchen Buddha aus Pagan 79
Kopf einer ſiameſiſchen Buddhaſtatue mit kambodjaniſcher Krone 81
Siameſiſche Miniatur-Buddhafigur 82
Siameſiſche Miniatur-Buddhafigur 83
Der ſterbende (ins Nirvāṇa eingehende) Buddha 85
Flaſchenkühler 91
Seitenanſicht der auf Tafel 35 abgebildeten ſiameſiſchen Bronze 99
Siameſiſche Miniatur-Buddhafigur 101

Verzeichnis der Tafelbilder

1. Buddha aus Gandhara
2. Büſte einer Buddhaſtatue aus Gandhara
3. Buddhakopf aus Gandhara
4. Buddha aus Gandhara
5. Relief aus Gandhara
6. Der Bodhiſattva als Asket. Gandhara
7. Buddhas Nirvaṇa. Relief aus Gandhara
8. Buddhaſtatue in der Haltung der Meditation aus Bârâbudur, Java
9. Buddhaſtatue aus Chōtſcho. Turkeſtan
10. Der Dhyanibuddha Amitabha. Lamaiſtiſche Holzſkulptur
11. Der Medizinbuddha. Lamaiſtiſche Holzſkulptur
12. Amitabha in der Form als Lebensſpender (Amitayus). Lamaiſtiſche Bronze
13. Śakyamuni als Kind. Chineſiſche Bronze
14. Buddha in der Geſte der Meditation. Chineſiſche (fôiſtiſche) Bronze
15. Buddha mit Almoſenſchale. Chineſiſche Figur aus Speckſtein
16. Amitabha. Chineſiſche (fôiſtiſche) Bronze
17. Fôiſtiſcher Bodhiſattva. Chineſiſche Bronze
18. Der ſogenannte Dickbauchbuddha. Chineſiſche Bronze
19. Kuan-yin (Bodhiſattva Avalokiteśvara). Chineſiſche Bronze
20. Kuan-yin. Chineſiſche Bronze.
21. Kuan-yin. Chineſiſche Bronze
22. Kuan-yin mit dem Kinde. Chineſiſche Bronze
23. Kuan-yin mit Laute. Porzellan (»Blanc de Chine«)

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

24. Föistischer Bodhisattva (Maitreya). Bronze
25. Amida Butsu von Kamakura
26. Amida Butsu aus dem Kwannonji-Tempel zu Tokiwa. Japan. Holz
27. Amida Butsu. Holz mit Lack
28. Japanischer Lackschrein mit buddhistischer Trinität
29. Japanischer Lackschrein in Form einer Lotusknospe. Im Innern die elfköpfige Kwannon
30. Die elfköpfige Kwannon im Tempel Hōkongō in Kyōto. Holz
31. Typus eines einfachen japanischen Lackschreins. Im Innern der Bodhisattva Jizō
32. Gautama in der Geste der Erdberührung. Birmanische Bronze
33. Der ins Nirvāṇa eingehende (oder der ruhende) Buddha. Typische Marmorskulptur aus Birma
34. Siamesische Bronzen in kambodjanischem Stil. a Haltung der Meditation, b Geste der Zurückweisung des Vaters
35. Siamesische Bronze. Buddha in der Haltung der Meditation
36. Siamesische Bronze. Gautama in der Geste der Erdberührung
37. Bronze aus Laos. Gautama in der Geste der Erdberührung
38. Siamesische Bronze. Gautama, vom Schlangenkönig Mucilinda überkrönt
39. Gautama, vom Schlangenkönig Mucilinda überkrönt. Bemalte Holzskulptur aus Ceylon
40. a Gautama mit Almosentopf. Siamesische Bronze, b Der Buddha in Überlegung, ob er die Lehre verkünden solle
41. Der Buddha auf dem Boote des Königs Bimbisāra. Birma
42. a Siamesische Bronze. Gautama, »das Meer zurückdrängend«, b Siamesische Bronze: Geste der Zurückweisung des Vaters
43. a Der Buddha in der Haltung des Waschens beim Regenwunder zu Kosala (?). Birmanische Holzstatue, b Einer der Jünger Buddhas. Siamesische Bronze
44. Gautama im Walde, von Elefant und Affe mit Nahrung versorgt. Siamesische Bronzegruppe
45. Gautama in königlichem Schmuck, in der Haltung der Erdberührung. Siamesische Bronze
46. Maitreya. Siamesische Bronze
47. Maitreya. Siamesische Holzfigur
48. Sângkha: Chăi, der siamesische sogenannte »Dickbauchbuddha«. Bronze

---

Zur Aussprache der Sanskritwörter

1. Vokale: e und o sind stets lang, a ist kurzes, ā langes (offenes) a. 2. Konsonanten: c = deutsches tsch, j = englisch j, ś = palatales sch, ṣ = zerebrales sch, es wird für unsere Zwecke genügen, beide wie sch zu sprechen, s ohne Akzentuierung ist stets scharf wie deutsches s in reißen, n ist Dentallaut, es wird vorn an den Zähnen gesprochen, wie gewöhnliches deutsches n, ṅ und ṇ sind beide Nasallaute, und zwar ist ṇ zerebral, d. h. es wird am Gaumen gesprochen, ṅ dagegen ist guttural, d. h. Kehllaut, etwa wie ng, ṛ ist vokalisch, etwa wie die Schlußsilbe in »Messer«, h hinter einem Konsonanten (z. B. Bodhisattva) wird stets deutlich hörbar ausgesprochen, v = deutsches w.

In deutscher Schreibweise eingebürgerte Wörter wie Santschi sind nicht phonetisch transkribiert.

Zur Aussprache der chinesischen Wörter

[Es sei zunächst auf die großen Verschiedenheiten in den Aussprachen der Dialekte der einzelnen Provinzen sowie einerseits der Umgangssprache, andererseits der Schriftsprache auf-

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

merksam gemacht. Die wenigen hier erforderlichen Bezeichnungen der Aussprache beziehen sich auf das gesprochene Hochchinesisch, den sogenannten Mandarinendialekt ‹Kuan-hua›.]

Die einzelnen chinesischen Silben eines Wortes sind hier durch Bindestriche getrennt. Jede Silbe ist deutlich getrennt auszusprechen ‹z. B. Kuan-yin›.

Die Aussprache der Vokale ist dieselbe wie im Deutschen, mit folgenden Ausnahmen: ê = dumpfes ‹geschlossenes› e mit einem Anklang an ä, ô = dumpfes ‹geschlossenes› o mit Anklang an dumpfes a.

Diphthonge: ai = deutsches ai, ei = deutsches ei, doch mit deutlicher Hervorhebung des e und fast wie langes e klingend, ü = deutsches ü, ao = deutsches au, ou = deutsches au mit Anklang an dumpfes o. Folgen in einer chinesischen Silbe andere Vokale aufeinander, so sind sie getrennt und kurz zu sprechen, wobei der Ton auf den zweiten Vokal fällt ‹z. B. Hsüan-chuang›. Ein »eh« am Ende einer chinesischen Silbe bedeutet kurzes, unbetontes e ‹z. B. hsüeh [Ton auf dem ü], lieh [Ton auf dem i]›.

Konsonanten: h am Silbenanfang = deutsches ch wie in »Rauch«, j = französisches j, ch = englisches ch, hs = deutsches ch wie in »weich«, sz = scharfes s, y = deutsches j. Ein Apostroph bedeutet, daß die darauf folgende Silbe aspiriert, d. h. unter Vorsetzung eines »h« zu sprechen ist.

[Bei einigen Zitaten nach F. Hirth ist dessen Transskription, welche der deutschen Aussprache mehr angepaßt ist, beibehalten worden.]

Zur Aussprache der japanischen Wörter

Der Strich über Vokalen bedeutet, daß sie lang zu sprechen sind.

Konsonanten: h vor a und o und meist auch vor i wie im Deutschen, vor e und seltener vor i wie deutsches ch in »weich«, ch = englisches ch, sh = deutsches sch, j = englisches j, y = deutsches j, s = scharfes deutsches s wie z. B. in »reißen«, z = weiches deutsches s wie z. B. in »Sohn«, w = ungefähr englisches w.

Abkürzungen

JAs = Journal Asiatique ‹Paris›, JASB = Journal of the Asiatic Society of Bengal, OZ = Ostasiatische Zeitschrift ‹Berlin›, ZDMG = Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft ‹Leipzig›.

Das Zeichen P. bedeutet, daß eine Privatmitteilung an den Verfasser benutzt ist bzw. wiedergegeben wird.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

EINLEITUNG

Wenn heute eine gemeinverständliche Schrift über Buddhastatuen an die Öffentlichkeit tritt, so scheint eine captatio benevolentiae am Platze zu sein, denn wie über den Buddhismus, so ist in jüngster Zeit auch gerade über buddhistische Plastik eine Fülle von populären Werken sehr ungleicher Art und ungleichen Wertes erschienen. Viele bedeutende Kunstwerke insbesondere Ostasiens und Javas sind durch zahlreiche Veröffentlichungen heute einem größeren Publikum bekannt. Doch die Fülle der typischen Kultusfiguren, also zumeist kleiner und künstlerisch allerdings gewöhnlich unbedeutender Repliken nach älteren, verschollenen Urbildern, fand bisher in der populären Literatur, die wir im Auge haben, keine Berücksichtigung, — mit Recht, solange und insoweit es nur darauf abgesehen war, Kunstwerke als solche zu zeigen. Gerade die typischen Statuen sind es nun aber, die in ziemlich erheblicher Zahl den Weg in europäische Museen und auch in die Hände des Publikums, in den Besitz der Sammler gefunden haben. Eine Bilderreihe von solchen typischen Figuren der verschiedenen Herkunftsgebiete nebst kurzen Erläuterungen fehlte bisher. Eine solche zu geben ist die Hauptaufgabe des vorliegenden Buches.

Für denjenigen, der diesen Dingen bisher fernstand, ist es lehrreich, die wichtigsten Formen der Darstellung des Buddha aus weit auseinanderliegenden Zeiten und Kulturgebieten vor sich zu sehen und vergleichend zu betrachten. Über die Auswahl der Abbildungen muß hier Rechenschaft abgelegt werden. Die Mannigfaltigkeit der Formen ist — auch innerhalb der einzelnen Kulturprovinzen — unerschöpflich. Daß in der hier vorgeführten Bilderreihe eine ganze Anzahl wichtiger Typen fehlt, ist dem Verfasser wohl bewußt. In irgendeiner Beziehung eine Vollständigkeit zu erreichen, war auf beschränktem Raum unmöglich. Darum wurde es auch vermieden, im Titel eine abschließende Übersicht anzudeuten. Ostasien und andererseits Hinterindien mit seinem Reichtum

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

an Buddhaformen sind verhältnismäßig am ausgiebigsten berücksichtigt. Demgegenüber veranschaulichen die voraufgehenden Bilder ⟨Tafeln 1 bis 9, Textbilder S. 45 und 59⟩ nur als Einleitung einige Proben aus den wichtigsten älteren Entwicklungsstadien. Ferner ist hier nicht an die Vorführung eines buddhistischen Pantheons gedacht, sondern es handelte sich zunächst um die Gestalt Gautamas selbst. Damit allein wäre aber gerade dem weiteren gebildeten Leserkreis, an den sich das Buch wendet, nicht gedient gewesen, es durfte auch von den Dhyānibuddhas wenigstens Amitābha nicht fehlen. An die Einbeziehung der großen Zahl der Bodhisattvas war nicht zu denken, doch die bereits geradezu populäre Gestalt Avalokiteśvara, Kuan-yin, Kwannon erforderte Berücksichtigung.

Entsprechend unserem Plane, vowiegend typische Stücke zu zeigen, war die künstlerische Schönheit kein für die Auswahl maßgeblicher Gesichtspunkt. Immerhin findet man auf unseren Tafeln auch eine Anzahl von Werken hervorragender künstlerischer Qualität abgebildet, zu welchen ich den schönen, wenngleich späten Kopf aus Gandhāra ⟨Tafel 3⟩, die ergreifende Gestalt Gautamas als Asketen im Zustande der Abzehrung ⟨Tafel 6⟩, einen der bekannten Buddhatypen aus Bāraābudur auf Java ⟨Tafel 8⟩, den ebenso bekannten Amida Butsu von Kamakura ⟨Tafel 25⟩ und eine Anzahl anderer rechnen darf, — Stücke, die ja größtenteils schon anderwärts abgebildet worden sind, die hier aber wegen ihrer typischen Eigenschaften erscheinen müssen.

Aus Absicht und Anlage des Buches folgt, daß das darin veröffentlichte Material dem Fachmann im wesentlichen nichts Neues geben kann. Einige seltenere Stücke aber dürften auch den Forscher interessieren. Hierzu gehören:

Tafel 17 — Fôistischer Bodhisattva, vgl. dazu S. 94.
Tafel 19 — Kuan-yin der Sammlung Paul Wegener, besonders wegen der Vogeldarstellung in der Krone, welche an die Kronenbildung bei den taoistischen »neun Göttinnen« ⟨Sung-tsze-niang-niang usw.⟩ erinnert,
Tafel 22 — Fôistischer Bodhisattva ⟨Kuan-yin⟩ mit bum-pa,
Tafel 40 a — vgl. Frankfurter JSS. Vol. X Part. 2, Nr. 13, eine seltene kanonische Stellung ⟨vgl. die Photographie nach einer neueren Bronze in Hoftracht bei N. J. Vorobjev ⟨Publ. du Musée d'Anthropologie et d'Ethnographie de l'Académie etc., de St. Petersbourg XII. 1911, Tafel II Nr. 5⟩,
Tafel 40 b — wegen der Gewandbehandlung und stilistischer Eigenheiten,
Tafel 41 — vgl. Frankfurter a. a. O. Nr. 24. Bemerkenswert auch wegen des Materials. Vgl. unten S. 102.

Die tunlichst knapp gefaßten Erläuterungen zu den Tafeln setzen keine Vertrautheit mit dem Stoff voraus. Darum war eine Kompilation von Dingen notwendig, die der Wissenschaft längst bekannt sind, wie sich dies als Aufgabe

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

einer populärwiſſenſchaftlichen Schrift von ſelbſt verſteht. Aus demſelben Grunde habe ich manche Bemerkungen eingeflochten, welche nur mittelbar mit dem eigentlichen Thema zu tun haben, aber recht geeignet erſcheinen, einen unbefangenen Leſer, dem es nicht nur auf Äußerlichkeiten ankommt, allmählich in Weſen und Zuſammenhänge unſeres Gegenſtandes einzuführen. Vielleicht fällt ein weſentlicher Teil des erſten Abſchnittes hierunter. Wem dieſe Dinge geläufig ſind, der möge ſie hier aus dem angegebenen Grunde nicht als entbehrlich erachten. Wünſchenswert, ja eigentlich ſelbſtverſtändlich iſt es allerdings, daß, wer die buddhiſtiſche Plaſtik kennenlernen will, ſich zuvor mit der Entſtehung und den Weſenszügen des Buddhismus vertraut mache. Zur ſchnellen Einführung dürfte ſich außer T. W. Rhys Davids »Buddhism« und Oldenbergs »Buddha«, wohl den bekannteſten und am meiſten verbreiteten Werken, das glänzend geſchriebene Büchlein von Piſchel, »Leben und Lehre des Buddha«, 3. Aufl. von H. Lüders ⟨Aus Natur und Geiſteswelt, Bd. 109, Leipzig und Berlin 1917⟩, am beſten eignen, ſchon deswegen, weil hier mehrfach die Bedeutung archäologiſcher Funde gezeigt wird. Eine ſolche, wenigſtens allgemeine religionswiſſenſchaftliche Vorbereitung iſt auf keinen Fall entbehrlich, von welcher Seite her man auch immer der buddhiſtiſchen Kunſt ſich nähern mag. Auch der, dem allein am äſthetiſchen Genuſſe gelegen iſt, darf hier nicht ganz ausgenommen werden. Wer nichts weiß von dem »edlen achtgliedrigen Pfade«, den der Meiſter fand und der zur Aufhebung des Leidens führen ſoll, dem wird das unerſchütterliche Lächeln eines Buddhabildes auch gefühlsmäßig unerfaßbar ſein, jenes Lächeln, das den irdiſchen Abglanz der Erleuchtung darſtellt, in den ſpäteren, ſtändig wiederholten Werken freilich zu einer ſtereotypen und damit toten Form erſtarrt iſt.

In der populären äſthetiſchen Literatur über aſiatiſche religiöſe Bildwerke, insbeſondere auch über buddhiſtiſche Kunſt, wird zuweilen der Verſuch gemacht, die religiöſe Bedeutung als belanglos für die künſtleriſche hinzuſtellen, ja ſogar einen Gegenſatz zwiſchen Kunſtwiſſenſchaft und Religionswiſſenſchaft zu konſtruieren. Dies iſt ein ſchwerer ſyſtematiſcher Irrtum; denn die Religionswiſſenſchaft ſteht nicht nur nicht im Gegenſatze zur Kunſtgeſchichte, ſondern dient ihr vielmehr als wichtige Hilfswiſſenſchaft. Selbſt eine Äſthetik, welche die religiöſe Plaſtik Aſiens zum Gegenſtande hätte, könnte auf dieſe Hilfswiſſenſchaft nicht verzichten, weil eine religiöſe Bedeutung gleichzeitig eine äſthetiſche Funktion haben kann und hier regelmäßig tatſächlich hat. Darum iſt auch die religiöſe Ikonographie zweifellos ein Teil der Kunſtwiſſenſchaft, ſei ſie nun Kunſtgeſchichte oder wiſſenſchaftliche Kunſtäſthetik, und zwar

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

natürlich auch dann, wenn im einzelnen Fall Objekte ohne besonderen Kunstwert Gegenstand der Ikonographie sind.

Die Probleme der Entwicklung der Typen, der Priorität gewisser Arten der Darstellung, der gegenseitigen oder einseitigen Beeinflussung nationaler künstlerischer Kulturen sind Gegenstände der Kunstgeschichte und — was die frühesten Entwicklungsperioden anbelangt — zunächst der Archäologie. Sie können deshalb nicht etwa, wie es heute manchmal versucht wird, rein gefühlsmäßig von mehr oder weniger scharf herausgearbeiteten rein ästhetischen Gesichtspunkten aus gelöst werden. Natürlich muß auch der Kunsthistoriker und Archäologe mit einer Stilvergleichung als Hifsmittel arbeiten. Für den Forscher spielt das durch eigenes Formgefühl bedingte und durch Erfahrung geschärfte Stilgefühl eine wichtige Rolle, es weist in empirisch noch ungeklärten Fällen oft genug die Richtung für die ferneren Untersuchungen, es liefert die Basis für die Vorstufe der Tatsachenforschung, die Hypothese, welche irren oder Bestätigung finden mag, oft aber die Weiterarbeit zu befruchten pflegt. Damit ist der Funktion des Stilgefühls indessen auf dem Gebiete der Wissenschaft die Grenze gezogen. Das nur gefühlsmäßige Urteil muß zurücktreten, sobald die Wissenschaft Tatsachen feststellt, welche der gefühlsmäßigen Vorstellung eines Sachverhaltes, z. B. eines Entwicklungsganges, widerstreiten. Wo diese Grenze nicht respektiert wird, beginnt der Dilettantismus[1].

Die seit dem letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts in Indien ausgeführten archäologischen Forschungen und neuerdings insbesondere die verschiedenen Turkestanexpeditionen von Sir Marc Aurel Stein, Sven Hedin, Klementz, Grünwedel, von le Coq usw. haben unser Wissen um die Geschichte des Buddhismus wie auch seiner Literatur und Kunst durch überraschende Funde an Manuskripten und Kunstwerken bedeutend gefördert. Dennoch sind gar manche wichtige Phasen der buddhistischen Kunstgeschichte auch heute noch in Dunkel gehüllt, und das bis jetzt vorliegende Material, so umfangreich es auch bereits ist, kann bei weitem noch nicht als genügend vollständig angesehen werden, um ein abschließendes Bild der Gesamtentwicklung zu bieten. Dazu kommt, daß große Teile des schon vorhandenen Materials noch der wissenschaftlichen Verarbeitung harren.

Unser kurzer Kommentar zu einer begrenzten Zahl typischer Buddhastatuen bot keine Möglichkeit, einen auch nur skizzenhaften Abriß dessen einzuflechten, was bisher von der kunstgeschichtlichen Entwicklung bekannt ist. Ein solcher Versuch dürfte vor allem nicht auf die Darstellungen von Buddhas beschränkt sein, sondern müßte in weitestem Maße die Bodhisattvas berück-

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

sichtigen, bei denen der Reichtum an Typen weit größer, die Wandlung der Formen viel mannigfaltiger und verschlungener ist. Ferner wäre eine Fülle von Abbildungen erforderlich, welche nicht nur fertige »Typen«, sondern auch den Entwicklungsgang jedes Typus innerhalb jeder einzelnen nationalen Kunstentwicklung zu veranschaulichen hätten. Uns aber kam es nur darauf an, zu zeigen, wie einerseits die Buddhagestalt mit ihren verschiedenen Merkmalen und in einigen ihrer wichtigsten Haltungen in der frühesten bekannten Epoche sich darstellt, und andererseits, welche spezifischen Eigentümlichkeiten sie in den Gebieten der späteren Entwicklungen, und zwar in den gebräuchlichsten Kultfiguren, aufweist. Unter diesem immerhin begrenzten Gesichtspunkte mag man z. B. die auf Tafel 1 gezeigte Steinskulptur aus Gandhāra mit dem auf Tafel 26 abgebildeten japanischen Amida vergleichen, welcher etwa anderthalb Jahrtausende jünger sein mag. Aus Haltung, Kleidung, Nimbus, aus dem Schädelauswuchs und noch anderen gewissen Merkmalen offenbart sich die Figur aus Gandhāra als die Urform. Für einen entwicklungsgeschichtlichen Vergleich aber müßten mehrere Stücke des gleichen Gandhāratypus gezeigt werden, welcher erst durch einige künstlerisch hervorragende Werke der Blütezeit voll repräsentiert werden würde, es müßten ferner hier die stehenden Typen aus Zentralasien eingeschoben werden und vor allem die ersten Formen der spezifisch japanischen Entwicklungsreihe, in der die auf Tafel 26 vorgeführte Statue wenn nicht den Endpunkt so doch erst ein spätes Stadium bezeichnet.

Aus dem Vorstehenden ist ersichtlich, weshalb in den Erläuterungen zu den Tafeln kunstgeschichtliche Bemerkungen nur sehr sparsam gemacht sind. Nur über die älteste buddhistische Kunst sowie über die Plastik von Gandhāra mußte ausführlicher gesprochen werden, um eine Einführung wenigstens in die Grundprobleme zu geben und um dem Mangel einer kurzen populären Schrift über Gandhāra für den hier gesetzten, begrenzten Zweck wenigstens einigermaßen abzuhelfen[2]. Man wende nicht ein, daß in einer Schrift von so geringem Umfange der Abschnitt über die Frühzeit, insbesondere eben über Gandhāra, zu dem sonstigen knappen Inhalt in einem Mißverhältnis stehe. Bei einem kunstgeschichtlichen Abriß würde ein solcher Vorwurf freilich zutreffen. Doch hier handelt es sich ja in erster Reihe um »Ikonographie«, und die Entwicklung der Körpermerkmale des Buddha bis zu den noch in Ostasien konventionellen Formen sowie die weitaus meisten Stellungen und Gesten sind schon in Gandhāra abgeschlossen.

Zu den Aufgaben dieser Zusammenstellung gehört es auch, den Betrachter

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

der Tafeln wenigstens auf einen Teil der wissenschaftlichen Literatur hinzuweisen und zur eigenen Beschäftigung mit ihr anzuregen. Selbstverständlich können die hier gegebenen literarischen Nachweisungen keinen Anspruch auf irgendwelche Vollständigkeit erheben. Die Anmerkungen, in welchen sich auch manche speziellere Ergänzungen des Textes finden, sind zusammenhängend an den Schluß des Buches gesetzt. Wer sich mit der im Text gegebenen Quintessenz begnügen will, mag über die Verweisungszahlen getrost hinweglesen.

Herrn Geheimen Rat Professor Dr. Albert Grünwedel habe ich auch an dieser Stelle wieder meinen herzlichsten Dank für wertvolle Belehrungen auf archäologischem, ikonographischem und literarischem Gebiet auszusprechen, die er mir in reichem Maße gespendet hat.

Die Herren Professor Dr. Albert von le Coq, Dr. H. Stönner und Dr. F. Trautz vom Staatlichen Museum für Völkerkunde zu Berlin haben mich durch sachliche und literarische Hinweise freundlich unterstützt, wofür ich ebenfalls verbindlich danke.

Für die Erlaubnis zu den Originalaufnahmen bin ich den Herren Direktoren der Indischen Abteilung des Staatlichen Museums für Völkerkunde zu Berlin ⟨Professor A. von le Coq⟩ und des Museums für Länder- und Völkerkunde ⟨Lindenmuseums⟩ zu Stuttgart ⟨Professor Koch-Grünberg⟩ sowie den Privatbesitzern einer Reihe von abgebildeten Stücken sehr verbunden, ebenso Herrn Dr. William Cohn in Berlin, der mir die Bilder zu den Tafeln 8, 25, 26 und 30 aus seinem Archiv freundlich zur Verfügung stellte. Endlich habe ich Frau E. Pantenius zu danken für die freundliche Übersetzung von Vorobjevs ⟨übrigens belangslosem⟩ Katalog siamesischer Bronzen aus dem Russischen.

Berlin, im Oktober 1923.

Leonhard Adam

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

I.

DIE ANFÄNGE DER BUDDHADARSTELLUNG

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

1. DIE VORAUSSETZUNGEN FÜR PORTRÄT ODER IDEALBILD

Unbefangene Betrachter von Buddhastatuen werfen zuweilen die Frage auf: Bewahren diese Bildwerke porträtmäßige Züge eines historischen Buddha? Die Voraussetzung dieser Frage ist, daß jener Fürstensohn Siddhārtha aus dem Geschlechte der Śākya von Kapilavastu, im nepälesischen Himälayagebiete, der nach der Legende sein Prinzenleben aufgab, um als der »Asket Gautama« sich in die Einsamkeit zurückzuziehen und schließlich, indem er die Erleuchtung fand, »Buddha« zu werden, — daß dieser Mann in Wirklichkeit gelebt hat, daß er als historische Persönlichkeit anzusehen ist. Die überwiegende Mehrheit der Forscher zweifelt an dieser Tatsache heute nicht mehr. Einige frühere, abweichende Theorien seien kurz erwähnt, weil sie mit gewissen Problemen der buddhistischen Kunstgeschichte in Zusammenhang stehen. Heinrich Kern identifizierte in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die Einzeltatsachen des Lebens und der inneren Entwicklung Gautamas, wie sie uns in der Legende geschildert werden, mit astronomischen Vorgängen[3]. Der französische Forscher Senart leugnete nicht direkt, daß Buddha gelebt habe, erblickte jedoch in der Legende einen Astralmythus, eine Symbolisierung der die Sonne verkörpernden Heldengestalt und ihres Werdeganges, entsprechend dem Laufe des leuchtenden Gestirnes[4]. Es ist zutreffend, daß der legendäre Stoff der buddhistischen Schriften teilweise von symbolischer Bedeutung ist, und die Identifizierung des Buddha mit einem Sonnenheros entspricht der archäologischen Feststellung, daß die Gestalt des Buddha, welche in der hellenistischen Kunst von Gandhāra geschaffen wurde, auf den Typus des Apollo, des hellenischen Sonnengottes, zurückzuführen ist. All dies ist mit der Tatsache, daß Buddha in Wirklichkeit gelebt hat, sehr wohl vereinbar. Die herrschende Ansicht — die mehr ist als bloße Hypothese — findet ihre Stütze in einer Reihe starker Indizienbeweise, gewissen tatsächlichen Angaben der

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

kanonischen Schriften, die das persönliche Erleben eines Menschen als zugrunde liegenden Kern voraussetzen[5].

Für Gautama Buddhas historische Existenz aber sprechen nicht nur die zahlreichen Bemerkungen der Quellen über Geburtsort, Abkunft, Namen der Familienmitglieder und gewisse Stätten, an denen Gautama weilte, — Angaben, die nur im Hinblick auf eine bestimmte Persönlichkeit überhaupt erklärlich sind, und zum großen Teil mit noch heute vorhandenen oder nachweisbaren Ortschaften identifiziert werden konnten. Vielmehr sind auch greifbare Zeugnisse vorhanden, durch die manche Angaben der Überlieferung bestätigt werden. Ich denke hierbei nicht an den berühmten uralten Feigenbaum zu Buddhagayā, den buddhistischen »Baum der Erkenntnis«, unter welchem Gautama die Erleuchtung erlangt haben soll und den erst im Jahre 1876 unserer Zeitrechnung ein Sturm vernichtete[6], auch nicht an jenen noch heute stehenden Baum zu Anurādhapura auf Ceylon, der aus einem im dritten Jahrhundert v. Chr. eingesetzten Ableger des Baumes von Buddhagayā erwachsen sein soll. Einen Baumkultus hat es in Indien seit den ältesten Zeiten, lange vor Buddha, gegeben, und der Überlieferung von angeblichen historischen Ereignissen, die an bestimmte Bäume geknüpft werden, haftet stets ein legendenhafter Zug an. Über das Gebiet der Legende hinaus aber und dem festen Boden der historischen Tatsachen recht nahe hat vor wenigen Jahrzehnten ein archäologischer Fund im Lande Nepāl, in der Niederung Tarāi, am Fuße des Himālaya-Gebirges, geführt. Im Mahāparinibbānasutta, demjenigen Teile des Dighanikāya[7], der, wie der Name besagt, die Erzählung vom »großen Nirvāṇa ⟨im Pāli: nibbāna⟩, d. h. vom Tode des Buddha enthält, also das buddhistische Todesevangelium darstellt, — in diesem »bedeutendsten und ergreifendsten Pālitexte und einem der schönsten Erzeugnisse der indischen Literatur«[8] wird erzählt, daß nach der Einäscherung der Leiche Buddhas die Überreste an mehrere Fürsten und adlige Geschlechter als Reliquien verteilt wurden, daß auch die Familie Gautamas selbst, die Śākya zu Kapilavastu, solche Reliquien erhielten und daß sie darüber einen Stūpa, d. h. einen kuppelförmigen verschlossenen Bau[9], errichteten. Dies muß bald nach dem Tode Buddhas geschehen sein, der, nach der Berechnung Max Müllers[10], wahrscheinlich in das Jahr 477 v. Chr. fiel. Im Jahre 1898 hat nun W. C. Peppé jenen von den Śākyas errichteten Stūpa nahe Piprāvā im Tarāi aufgefunden. Die Öffnung des Bauwerks förderte eine Anzahl alter Gefäße, zum Teil mit Kostbarkeiten gefüllt, zutage. Die Inschrift einer Urne besagte in alter Brāhmischrift, daß »dieser Behälter der Reliquien des erhabenen Buddha

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

aus dem Geschlechte der Śākyas die fromme Stiftung der Brüder samt den Schwestern, Kindern und Frauen« sei[11]. Da die archäologische Untersuchung ergeben hat, daß der Stūpa seit seiner Errichtung bis zum Jahre 1898 nicht geöffnet worden ist, so kann an der Echtheit nicht gezweifelt werden.

Angesichts aller dieser Tatsachen und Wahrscheinlichkeiten besteht aber, wie nicht unerwähnt bleiben darf, gleichwohl noch vereinzelter Zweifel daran, daß Gautama Buddha gelebt hat. Ein Forscher von der Bedeutung R. Otto Frankes ist der Ansicht, wir wüßten auch heute nicht »das geringste über die Persönlichkeit des Begründers dieser Lehre«, d. h. des Buddhismus. Für Franke ist »Buddha Gotama« gleichbedeutend mit »N. N.« und »die sogenannte Buddhalehre vielleicht nur eine Zusammenfassung eines Bündels von Lehrelementen aus dem großen Schatze philosophischer Gedanken, die dem damaligen Indergeiste in wuchernder und ausgebreiteter Fülle entströmten«. Der Echtheit des obenerwähnten archäologischen Fundes von Piprāvā steht Franke skeptisch gegenüber[12].

2. DAS FEHLEN VON DARSTELLUNGEN BUDDHAS IN DER ÄLTESTEN BUDDHISTISCHEN KUNST. DIE BUDDHISTISCHE SYMBOLIK

Die ältesten uns bekannten Buddhastatuen sind die Steinbilder aus der Landschaft Gandhāra im heutigen Afghanistan, die jedenfalls nicht weiter als bis in das zweite Jahrhundert v. Chr. zurückreichen, vielleicht aber noch jünger sind. Aus dem eigentlichen Indien sind irgendwelche Bildnisse oder Plastiken des Buddha aus vorchristlicher Zeit nicht auf uns gekommen. Sie haben auch nicht existiert, wie man mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit annehmen kann. Dafür sprechen mehrere Erwägungen. Im fünften Jahrhundert ging über Nordindien der Hunnensturm. Dann sollen im siebenten Jahrhundert n. Chr. Verfolgungen der Buddhisten durch die Hindus stattgefunden haben, bei denen auch buddhistische Heiligtümer und Bildwerke zerstört wurden[13]. So wütete die Zerstörungslust u. a. auch in Sarnāth, und dennoch sind an dieser Stätte herrliche plastische Werke aus nachchristlichen Jahrhunderten, wie der auf S. 45 abgebildete Buddha, erhalten geblieben. Schon das widerstandsfähige Material der Steinskulpturen erklärt es, daß sie, wenn auch teilweise arg beschädigt, den Bildersturm überlebten. Ebenso gingen aus den Eroberungskriegen der von Westen her eingedrungenen mohammedanischen Könige mit all ihren

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Plünderungen und Zerstörungen noch Reste der buddhistischen Architektur und Plastik hervor. Hätte es also in Indien steinerne Buddhabilder schon vor der Zeit der Gandhāraplastiken, also etwa im dritten Jahrhundert v. Chr. gegeben, so wäre es seltsam, wenn gerade diese vom Erdboden verschwunden sein sollten. Werke aus Metall sind sicherlich von den Bilderstürmern eingeschmolzen worden. Auch soweit das Material der buddhistischen Skulpturen Holz gewesen wäre, liegt es auf der Hand, daß die Zerstörung durch Verbrennung eine restlose sein konnte, obgleich es auch dann kaum glaublich erscheint, daß, wenn es hölzerne Statuen tatsächlich gab, keine einzige der Vernichtung entgehen durfte. Hierbei muß man jedoch bedenken, daß in dem Klima Indiens Hitze und Regenzeit die Konservierung von Holzgegenständen durch viele Jahrhunderte, wie wir sie unter dem in dieser Beziehung günstigeren Himmel und im Boden Ägyptens, des mexikanischen Hochlandes und Perus beobachten, schwer möglich ist. Mit solchen konstruktiven Erwägungen ist allerdings wenig geholfen. Viel bedeutungsvoller ist die Tatsache, daß auf den Steindenkmälern der Aśoka-Periode ⟨Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr.⟩ das Bild Buddhas selbst noch nicht vorkommt.

Wir finden in dieser ältesten Periode buddhistischer Kunst an Stelle des Buddha nur seine Symbole. Hierzu gehört vor allen Dingen das Rad ⟨Sanskrit: cakra⟩. In den heiligen Schriften wird, wenn von der Predigt Buddhas die Rede ist, gesagt: er drehte das Rad der Lehre ⟨dharmacakra⟩. Damit ist in die buddhistische Symbolik ein uraltes Motiv hineingetragen, das bis in die frühesten, aus Sprache und Literatur nachweisbaren Zeiten der arischen Inder, bis in die Epoche der vedischen Poesie, vielleicht weiter als anderthalb Jahrtausende v. Chr. zurückreicht. Schon in vedischer Zeit hatte das Rad eine religiöse Bedeutung, es war ein Sonnensymbol, »in seiner Vereinigung der Kreisform und des Sichbewegens der Sonne besonders nahe vergleichbar«[14]. Als solches wurde es bei gewissen religiösen Zeremonien als Kultgerät verwendet.

Als buddhistisches Symbol begegnet es sehr häufig, so auch auf dem Relief des Sockels der Buddhastatue aus Sarnāth ⟨Abb. S. 45⟩. Zugrunde liegt hier wohl die Anschauung »vom beständig rollenden oder kreisenden Wandel alles Daseins, von dem ursächlichen Ineinandergreifen aller Bewegung« ⟨Lefmann⟩[15]. Schon in der Gandhāra-Periode sehen wir dann die Dharmacakramudrā, d. h. die Geste des Drehens des Rades der Lehre, bei welcher der Buddha, ohne ein wirkliches Rad zu halten, die Hände in der Weise einander zukehrt, als vollführe er mit ihnen die Drehung eines Rades ⟨Tafel 4⟩.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Dieſe mudrā[16] iſt dann in der ſpäteren indiſchen Plaſtik ⟨vgl. Abb. S. 45⟩ und überhaupt in der ganzen buddhiſtiſchen Kunſt bis auf unſere Tage außerordentlich häufig dargeſtellt worden. Sie blieb keineswegs auf Gautama Buddha beſchränkt, ſondern wurde auch verſchiedenen Bodhiſattvas ⟨d. h. ſolchen Weſen, die dazu beſtimmt ſind, ſpäter einmal Buddha zu werden⟩ beigelegt. Beſonders oft beobachten wir ſie in der Plaſtik der lamaiſtiſchen Kirche ⟨Tibet, Mongolei⟩, und zwar hier auch bei den Darſtellungen von hohen Geiſtlichen und Heiligen, wie z. B. des tibetiſchen Reformators Tſoṅ-k'a-pa[17].

Von anderen Symbolen für Buddha aus der älteſten buddhiſtiſchen Kunſtepoche nennen wir vor allem den Löwen. Unter den ehrenden Beinamen Buddhas ragen zwei hervor, welche mit dem Namen des Fürſtengeſchlechts der Śākya verbunden ſind, nämlich Śākyamuni, d. h. »Weiſer oder Asket aus dem Geſchlecht der Śākya«, und Śākyaſimha, d. h. »der Löwe«, gleichbedeutend mit »der Große, Erſte aus dem Hauſe Śākya«[18]. In den älteſten erhaltenen indiſchen Skulpturen erblicken wir daher oft eine Löwengeſtalt oder deren mehrere als Symbole des Religionsſtifters, ſo auf dem Kapitell einer ſteinernen Säule in den Ruinen von Sarnāth[19]. Übrigens finden wir auch unter den zweiunddreißig »großen« wie unter den achtzig »kleinen Körperſchönheiten des großen Weſens«, die dem Buddha von der Legende zugeſchrieben werden, mehrfach Vergleiche wie mit anderen Tieren ſo mit dem Löwen. So ſollen Kinnbacken, Oberkörper und Gang des »großen Weſens« denen des Löwen gleichen.

Aber nicht nur auf den älteſten buddhiſtiſchen Denkmälern, ſondern auch noch in ſpäteren Jahrhunderten iſt eine Darſtellung des Buddha nicht vorhanden. Den beſten Beweis hierfür liefern die Figuren und Reliefs auf den vier Toren der Umzäunung des großen Stūpa zu Santſchi ⟨vgl. unten Anmerkung 13⟩. Dieſe Tore, die in der Zeit vom zweiten bis ins erſte Jahrhundert v. Chr. entſtanden ſind, ſind mit zahlreichen buddhiſtiſchen Szenen geſchmückt. Manche dieſer Reliefs veranſchaulichen Vorgänge aus der Buddhalegende, bei denen die Perſon des Meiſters ſelbſt eine Rolle ſpielt und ihr Auftreten erwartet werden durfte. Und dennoch ſuchen wir Buddhas Geſtalt vergebens. Auf keinem der Tore iſt ſie dargeſtellt, und zwar weder als Buddha noch als Bodhiſattva, d. h. vor der Erlangung der Erleuchtung. Wir verweiſen insbeſondere auf die Reliefs des öſtlichen Tores, die Grünwedel in ſeiner »Buddhiſtiſchen Kunſt in Indien«[20] ſo ausgezeichnet erläutert hat.

Ein anderes lehrreiches Beiſpiel vom nördlichen Tore wollen wir hier

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

anführen: auf dem mittleren Architrav erblickt man nebeneinander drei Szenen: links den Bodhibaum, d. h. den Baum, unter welchem Gautama die Erleuchtung erlangte. Verehrende Gestalten nahen von beiden Seiten dem Baume, an dessen Fuße ein Thron steht. Doch der Thron — ist leer! Er ist mitsamt dem heiligen Baum wiederum nur ein Symbol für Buddha selbst. Die beiden anderen Szenen behandeln die Geschichte der Versuchung des Bodhisattvas durch Māra, den Bösen. Rechts ist das Heer der grinsenden Dämonen, die Māra gegen Buddha führte. Aber wir sehen nicht den Angriff der teuflischen Gestalten auf den unerschütterlichen Gautama, sondern die Dämonen wenden die Köpfe zueinander, sie beraten offenbar über einen neuen Angriff, nachdem ihr erster Versuch gescheitert ist. Endlich die mittlere Szene: eine nackte kettengeschmückte Gestalt sitzt auf einem Throne, das linke Bein an den Leib gezogen, das rechte zu Boden gestreckt; kein in sich versunkener Einsiedler, sondern die für Santschi typische Gestalt eines Königs. Frauen- und sichtlich auch Kindergestalten umgeben ihn. Es ist niemand anderes als Māra selbst mit seinen Töchtern. Nicht die Versuchung Gautamas durch die lockenden Gestalten dieser Töchter selbst wird uns also gezeigt, sondern nur erst die Aufforderung Māras an seine Töchter, den künftigen Buddha zu verlocken und ihn so an der Erreichung seines Zieles, der Erleuchtung, zu verhindern. Gautama selbst fehlt auch hier[21].

Wir haben nur noch hinzuzufügen, daß diese Fortlassung der Hauptperson nicht etwa auf Santschi beschränkt ist, sondern auch an anderen Kultstätten wiederkehrt. In Santschi wie schon in der älteren Aśoka-Periode ist ferner der obenerwähnte Symbolismus auf szenische Vorgänge ausgedehnt. So findet man in Santschi wie in Amarāvati das Rad nebst zwei Gazellen als Sinnbild der ersten Predigt Buddhas im Tierpark von Benares[22].

Es kann dahingestellt bleiben, ob es zu Gautamas Zeiten überhaupt eine Porträtkunst in Indien gegeben hat, aber es ist, wenn nicht gewiß, so doch sehr wahrscheinlich, daß ein Porträt des Erleuchteten zu seinen Lebzeiten oder unmittelbar darauf nicht geschaffen worden ist. Denn wenn selbst diese Porträts ‹bildlich oder plastisch› verschwunden wären, so wäre es nun unbegreiflich, weshalb die Kunst der späteren Jahrhunderte bis zur Gandhāra-Periode offenbar absichtlich auf die auch nur idealisierte Darstellung des Meisters verzichtete. Die Legende allerdings erzählt mehrfach von Porträts, doch es liegt auf der Hand, daß derartige später entstandene Legenden nicht als glaubhafte Überlieferung historischer Tatsachen bewertet werden dürfen. Es handelt sich hierbei teils um überhaupt nur in der Legende existierende

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Stücke, teils um ſolche, welche tatſächlich in ſpäteren Zeiten vorhanden waren, denen aber eine Legende einen älteren Urſprung beilegt. So berichtet der chineſiſche Pilger Fa-hſien, der um das Jahr 400 n. Chr. über Zentralaſien Indien erreichte und dort faſt vierzehn Jahre lang umherreiſte, von einer Legende, nach welcher der König Praſēnajit von Koſala, ein Zeitgenoſſe Buddhas, eine Statue von ihm beſeſſen haben ſoll[23]. Mehr als zweihundert Jahre darauf, von 629 bis 645, zog der chineſiſche Mönch Hſüan-chuang durch Indien[24]. Er berichtet von zahlreichen Buddhaſtatuen, die er in den verſchiedenen Ländern, auch in Gandhāra ⟨Afghaniſtan⟩ ſah, und von den Wunderwirkungen mancher dieſer Bildwerke und anderen Legenden, die an ſie geknüpft werden. Unter anderem ſah er in einem Tempel der Hauptſtadt des Königreiches Kauśāmbi eine Buddhaſtatue aus Sandelholz, die offenbar in einer ſteinernen Niſche ſtand ⟨wörtlich bei Stanislas Julien, I. S. 263: »audessus de laquelle est suspendu un dôme de pierre«⟩. Hſüan-chuang erzählt, daß dieſe Statue der Überlieferung nach auf Veranlaſſung des Königs Udayana geſchaffen worden ſei. Als Buddha die Erleuchtung erlangt habe und zum Himmel aufgeſtiegen ſei, um dort ſeine Lehre im Palaſte der Götter zu verkünden, und drei Monate lang fortblieb, habe der König Udayana, »indem er in Liebe an Buddha dachte«, gewünſcht, ein Bildnis von ihm zu beſitzen, und habe einen mit göttlicher Kraft begabten Meiſter, Buddhas Lieblingsſchüler Maudgalyāyana, zum Himmel hinaufgeſandt, damit er die Geſtalt Buddhas ſchauen und danach eine Statue aus Sandelholz fertigen könne«. Als nun der Tathāgata ⟨d. i. Buddha⟩ herabgeſtiegen war aus dem Palaſte der Götter, da erhob ſich die Statue, die der Künſtler aus Sandelholz gefertigt hatte und trat hin vor den Verehrungswürdigen unſeres Zeitalters. Der Verehrungswürdige ſprach zu ihr in wohlwollendem Tone: »Biſt du müde, ⟨die Menſchen⟩ zu unterrichten? Erleuchte und leite noch die letzten Generationen! Das iſt das glühendſte meiner Gelübde ⟨mein heißeſter Wunſch⟩[25].« Nachdem wir oben erkannt haben, daß es zu Buddhas Lebzeiten und in den nächſten Jahrhunderten nach ſeinem Tode bildliche Darſtellungen des Meiſters höchſtwahrſcheinlich oder ſo gut wie gewiß nicht gegeben hat, bedarf es keiner weiteren Darlegung, daß die Statue, die Hſüan-chuang im ſiebenten Jahrhundert n. Chr. ſah, vielleicht ein altes Kunſtwerk war, ſicherlich aber zu einer viel ſpäteren Zeit entſtanden iſt, als die nachträglich an ſie geknüpfte Legende ihr zuſchreibt. König Udayana ſelbſt iſt eine für die indologiſche Wiſſenſchaft problematiſche Perſönlichkeit[26]. Der Bericht des Chineſen iſt jedoch kunſtgeſchichtlich von einer gewiſſen Bedeutung, da wir ſpätere Statuen, ſogar

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

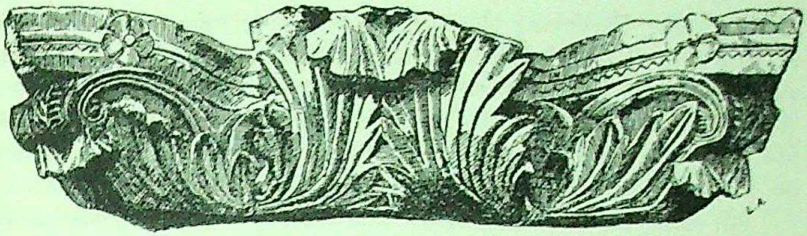
ſolche aus neueren Zeiten, beſitzen, die aus verſchiedenen Gründen als Wiedergaben jener von Hſüan-chuang geſehenen Figur betrachtet werden dürfen. Hierauf wird unten noch kurz eingegangen werden.

Am Schluſſe unſerer Bemerkungen über die älteſte buddhiſtiſche Kunſt Indiens mag noch die Frage geſtreift werden, aus welchem Grunde wohl die Geſtalt des Buddha nicht dargeſtellt wurde, bis in Gandhāra, wahrſcheinlich im erſten Jahrhundert v. Chr., eine fremde Kunſt der buddhiſtiſchen Welt ein Idealbild ihres Stifters ſchenkte. Dieſe Frage iſt verſchieden beantwortet worden. Zu der richtigen Löſung dürfte man gelangen, wenn man bedenkt, daß ſchon der älteſten brahmaniſchen Religion Götterbilder als Kultobjekte fremd waren ⟨ſ. unten Anmerkung 31⟩ und daß dementſprechend auch die ältere buddhiſtiſche Kunſt nur Symbole verwendete, Symbole für die Perſon Buddhas, vor allen Dingen aber für ſeine Lehre. Buddha war kein Gott, er wollte auch nicht als Gott, nicht einmal als götterähnliches Weſen gelten. Er hatte die Erleuchtung erlangt und ſeine Lehre verbreitet, ſeinen »Pfad« gelehrt. Ein Kultus ſeiner Perſon lag ihm fern; alles kam ihm auf die Lehre an, und die letzten Worte, die er nach der Legende an ſeine Schüler richtete, waren eine Erinnerung an die Vergänglichkeit alles Irdiſchen und eine Mahnung, auf dem »rechten Pfade« weiterzuwandeln, fortzufahren im ſtrebenden Bemühen. Der Buddhismus war, ſolange die Lehre rein blieb, keine Religion, ſondern eine Philoſophie. Darum war wohl für Symbole der Lehre und ihres Meiſters Raum, nicht aber für ein Bild, für eine Statue zu religiöſer Verehrung[27].

Grünwedel ⟨Buddhiſtiſche Kunſt in Indien S. 140⟩ weiſt darauf hin, daß nicht lange nach dem Tode des Meiſters ſich buddhiſtiſche Sekten bildeten, welche allmählich die Perſon Buddhas zu einem vielfach kommentierten philoſophiſchen Begriff machten. Indem nun die Kunſt von Gandhāra die apolliniſche Idealfigur des Buddha ſchuf, führte ſie in den Buddhismus einen Gegenſtand des Kultus ein, ſie verwandelte, mit anderen Worten ausgedrückt, die Philoſophie in eine Religion. Darin liegt, ganz abgeſehen von der künſtleriſchen Seite, die entſcheidende Bedeutung der Gandhāra-Kunſt, mit der wir uns im Folgenden kurz beſchäftigen wollen.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri



Korinthiſches Kapitell aus Gandhara
N. Phot. Berlin Muſ. VIII C 523b

8. DIE PLASTIK VON GANDHĀRA

GESCHICHTLICHES. Unter »Gandhāra« verſtehen wir hier nicht eine geographiſche, ſondern eine Kulturprovinz, deren Gebiet über die Grenzen der alten Landſchaft Gandhāra im heutigen Afghaniſtan hinausreichte. Bevor im zehnten und elften Jahrhundert die Vorfahren der jetzt lebenden Afghanen einwanderten und der Iſlam eingeführt wurde, war das Land von indiſchen Stämmen bewohnt. Als ſolches wird es ſchon in frühen griechiſchen und weſtaſiatiſchen Quellen genannt, ſo in den Liſten der Satrapien des Perſerkönigs Darius [28]. Der oben bereits mehrfach erwähnte König Aśoka ⟨263—259 v. Chr.⟩ ſuchte den Buddhismus nicht nur in ſeinem indiſchen Reiche, ſondern auch darüber hinaus zu verbreiten. So gelangten buddhiſtiſche Sendboten bis nach Vorderaſien, und aus Aśokas Inſchriften geht hervor, daß er wegen Einführung des Buddhismus mit den Königen von Syrien ⟨Antiochius II.⟩ und Ägypten ⟨Ptolemaios Philadelphos⟩ verhandelte. Schon damals werden buddhiſtiſche Miſſionare auch nach Gandhāra gekommen ſein. Zwei der Steinpfeiler mit Inſchriften, in welchen der König Aśoka die Völker zur Annahme der buddhiſtiſchen Lehre auffordert, ſind ſogar im Gebiete von Gandhāra gefunden worden. — Im Jahre 242 v. Chr. fand dann das buddhiſtiſche Konzil zu Pāṭaliputra ⟨dem heutigen Patnā⟩, der Hauptſtadt des Reiches Magadha ⟨dem heutigen Bihar⟩, ſtatt, nach welchem buddhiſtiſche Miſſionare nach allen Himmelsrichtungen entſandt wurden. Von dieſen ging Madhyāntika als Apoſtel nach Kaſchmir und Gandhāra. Für uns iſt nun vor allem die Frage wichtig, mit welcher künſtleriſchen Kultur der Buddhismus in Gandhāra zuſammentraf. Welche Völker ſaßen damals in Gandhāra? Im Jahre 327 v. Chr. war bekanntlich Alexander der Große über den Paß von Kabul nach Nordweſtindien hinuntergezogen. Damit wäre das Land

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

einer gewissen Einwirkung der hellenischen Kultur offen gewesen. Doch A. Foucher (L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhāra II, 2 S. 426 f.) weist zutreffend darauf hin, daß wenigstens auf dem Gebiet der Kunst Spuren des Alexanderzuges in Indien nicht nachweisbar und auch wenig wahrscheinlich sind, da von Künstlern im Gefolge des Königs nichts überliefert ist. Immerhin wird angenommen, daß schon Alexander dort Münzen prägen ließ.

Als nach dem Tode Alexanders seine Heerführer die Herrschaft unter sich teilten und so die Reiche der Diadochen entstanden, gelangten die indischen Besitzungen an Seleukas I. Nikator, den Beherrscher des syrischen Reiches. Unter dessen Enkel Antiochus II. (261—246 v. Chr.) empörte sich der Statthalter von Baktrien, Diodotus, um das Jahr 256 (nach anderer Ansicht um 250) und machte sich zum selbständigen König. So entstand das griechisch-baktrische Reich, dessen Herrscher seit Eukratides eine Reihe von Eroberungszügen nach Indien hinein unternahmen, bis der Höhepunkt dieser kriegerischen Ausdehnung unter Menandros (150 v. Chr.) erreicht war. Nach Menandros' Tod entstanden innere Kämpfe der Griechen, durch welche das Reich so geschwächt wurde, daß es schon nach einigen Jahrzehnten den Einbrüchen der Parther unter Mithridates (etwa 139 v. Chr.) und darauf der skythischen Nomaden, der Saken und der von den Chinesen so genannten Yüeh-chi erlag (etwa 126 v. Chr.). Darauf folgte eine lange Reihe indo-skythischer Könige. Nähere Einzelheiten über diese Periode fehlen. Aber eine Fülle von ausgegrabenen Münzen gibt doch eine Vorstellung der dynastischen Verhältnisse. So wissen wir, daß zeitweilig mehrere Reiche und Dynastien nebeneinander bestanden haben müssen, und kennen aus den Münzaufschriften zahlreiche Namen von Königen. (Vgl. darüber, außer der unten in Anm. 34 zitierten numismatischen Literatur, A. Foucher, L'Art Gréco-Bouddhique usw. II, 2, vor allem S. 435 f.)

Aus den vorstehenden gedrängten, historischen Daten ist zu ersehen, daß der Buddhismus bei seiner Einführung in Gandhāra um die Zeit des Diodotus eine hellenistische, d. h. aus griechischen und orientalischen Elementen zusammengesetzte Kultur vorfand. Doch schon vorher hatten die Inder eine Vorstellung von griechischer Kunst, insbesondere von griechischer Art der Menschendarstellung erhalten, und zwar aus den Münzen.

DIE MÜNZEN BIS ZUR PRÄGUNG DER BUDDHAGESTALT UNTER KANIṢKA (um 100 n. Chr.). Von den Münzen der griechischen und indo-skythischen Könige ist eine große Zahl auf uns gekommen. Der Ein-

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

fluß dieſer Münzen, beſonders der von den griechiſchen Herrſchern geprägten, auf die Geſchmacksbildung der nordweſtlichen Inder überhaupt wie auf die Auffaſſung der menſchlichen Geſtalt im beſonderen darf nicht unterſchätzt werden. Wir haben es hier nicht etwa mit degenerierten Erzeugniſſen einer helleniſtiſchen Provinzialkunſt zu tun, ſondern oft mit Prägungen von »edelſtem, rein griechiſchem Stil« ⟨v. Sallet-Regling[29]⟩. Die Münzen aus der erſten Hälfte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. »zeigen uns« — ſo ſchreibt v. Sallet — »zuweilen Bildniſſe von einer ganz eigenartigen, ſich von allen anderen griechiſchen Münzen unterſcheidenden, äußerſt lebenswahren, derb realiſtiſchen Auffaſſung, die zu den beſten Porträtarbeiten gehören, welche wir aus dem Altertum beſitzen, und Zeugnis von der hohen Kultur jener Reiche ablegen«. — Um zu einem tieferen Verſtändnis für den eigenartigen Synkretismus zu gelangen, den uns die Kunſt von Gandhāra zeigt, darf man an dieſen Münzen nicht vorübergehen[30]. Ob Alexander der Große ſelbſt ſchon in Baktrien oder Indien Münzen prägen ließ, iſt zweifelhaft, aber, wie ſchon oben bemerkt, nicht unwahrſcheinlich[31]. Die erſten, und zwar ſchönen griechiſchen Münzen prägte nach dem Jahre 306 v. Chr., alſo bereits vierzig Jahre vor Aśoka, Sophytes, ein indiſcher Fürſt im heutigen Panjāb, ein Vaſall Alexanders des Großen. ⟨v. Sallet, Die Nachfolger Alexanders uſw. [vgl. unten Anm. 34] S. 166 und 285.⟩ Es folgen Prägungen von Andragoras ⟨etwa 300 v. Chr.⟩, Diodotus ⟨250 v. Chr.⟩, Euthydemos ⟨210 v. Chr.⟩ uſw. ⟨Vgl. Percy Gardner, The Coins of the Greek and Skythic Kings p. XIX and Plate 1.⟩

Für uns ſind nun drei Momente von beſonderem Intereſſe, nämlich:

1. Schon unter einem helleniſchen Herrſcher, Agathokles ⟨etwa 200 v. Chr.⟩, taucht eine Münze mit buddhiſtiſchen Symbolen auf, einerſeits einem Baum mit Umzäunung, d. h. dem Bodhibaum, andererſeits einem Stūpa ⟨vgl. unten Anm. 13⟩. Später folgen andere Symbole, beſonders Tiere, wie der Löwe, der Elefant ⟨der Bodhiſattva ging nach der Legende in Geſtalt eines jungen, weißen Elefanten in den Leib ſeiner Mutter ein⟩ uſw. ⟨Vgl. hierüber auch A. Foucher, L'Art Gréco-Bouddhique uſw. II, 2 p. 437.⟩ Dagegen ſind Münzen mit der Darſtellung des Buddha aus dem zweiten Jahrhundert, ja überhaupt aus vorchriſtlicher Zeit nicht gefunden worden. Die Tatſache, daß die Herrſcher eines Landes, welches ſeit der Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr. den Buddhismus kannte und buddhiſtiſche Miſſionare aufgenommen hatte, im zweiten Jahrhundert ſchließlich Münzen mit buddhiſtiſchen Symbolen, aber vorerſt nicht mit der Geſtalt des Meiſters prägen

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

konnten, ist ein wichtiger Fingerzeig nicht nur für die Datierung der ältesten Gandhārabuddhas, sondern — negativ — auch dafür, daß es vor der späteren Schaffung der Idealgestalt des Buddha in Gandhāra andere Buddhadarstellungen nicht gegeben haben wird, wie wir schon oben darlegten. Diese numismatische Feststellung steht also mit den oben berichteten Ergebnissen der Archäologen in Harmonie.

2. Das erste Jahrhundert n. Chr. enthüllt in den Münzen nichtgriechischer ‹skythischer› Könige einige archäologische Tatsachen von außerordentlicher Tragweite. Einmal nämlich läßt sich ein Vorgang beobachten, dessen Kenntnis die Grundlage für das Verständnis eines großen Teiles der buddhistischen Kunst bis nach Ostasien hin bildet: die Umwandlung von Götterformen der Antike in indische Göttergestalten, vielleicht sogar die Entstehung indischer Göttertypen aus hellenischen. Von Anfang an findet man auf den baktrischen Münzen, ebenso wie auf solchen aus dem europäischen Gebiete der Antike, außer den Porträts der Könige die wohlbekannten Figuren griechischer Götter wie Zeus oder Athene, oder Halbgötter wie Herakles. Professor Percy Gardner hat an Hand der Münzenschätze des Britischen Museums in seinem Werke The Coins of the Greek and Skythic Kings ‹unten Anm. 34› S. LVIII f. die fernere Entwicklung in lehrreicher Weise gezeigt. Auf den Münzen des Gondophares ‹eines Königs von vermutlich parthischem Stamme, 20—30 n. Chr.› scheint zuerst eine indische Gottheit aufzutauchen. Es ist Śiva, zu dessen Attributen der Dreizack gehört. Aber diese Waffe allein genügt nicht, um den Gott auszuweisen, man könnte ihn, wie Gardner bemerkt, ebensogut Poseidon nennen. Unter Kadphises II., einem Könige der Yüeh-chi ‹etwa 50—60 n. Chr.› steht dann aber neben demselben Gott ein Stier, und durch diese Begleitung seines heiligen Tieres ist nun Śiva zweifelsfrei identifiziert. Münzen des Azes ‹ebenfalls eines skythischen Königs, zweite Hälfte des ersten Jahrhunderts v. Chr.› tragen das Bildnis der graziösen Pārvati oder der Lakṣmi. Unter den Münzen des Kaniṣka ‹Kanerkes›, eines Nachfolgers Kadphises II. ‹um 100 n. Chr.›, begegnet uns eine eigenartige Verschiedenheit. Kaniṣka, wohl der mächtigste der indo-skythischen Könige, beherrschte ein weites Reich, das sich von Kabul ‹Afghanistan› aus bis in die heutigen Nordwestprovinzen Indiens erstreckte. Die Daten seiner Regierungszeit sind umstritten, der Anfang wird in die letzten beiden Jahrzehnte des ersten Jahrhunderts, das Ende in die erste Hälfte des zweiten Jahrhunderts n. Chr. verlegt. Ursprünglich ein Feind des Buddhismus, wurde Kaniṣka später ein eifriger Anhänger dieser Lehre. Unter seiner Regierung fand das

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Konzil zu Jālandhara ſtatt, auf welchem die heiligen Schriften revidiert wurden. Kaniṣka gilt den nördlichen Buddhiſten als Schützer und Förderer der Lehre, ebenſo wie Aśoka den ſüdlichen [32]. Die Münzen aus der Zeit dieſes Königs geben nun ein Spiegelbild ſeiner religiöſen Wandlung: auf einigen ſieht man den Hindugott Śiva, nun ſchon in ganz indiſcher Geſtalt, mit vier Armen und mit ſeinen Attributen. Andere dagegen — und dieſe ſind für unſere Betrachtung die intereſſanteſten — tragen die Darſtellung des Buddha. Entdeckt wurden dieſe Münzen von Cunningham, der ſie im Jahr 1845 ver-

कैसरवानी स्मृति संग्रह
04899

Münze mit Buddhadarſtellung

laut Inſchrift auf der (hier nicht abgebildeten) Vorderſeite aus der Zeit des Königs Kanerkes (Kanishka), welcher ganz Nordweſt-Indien und das Tal von Kabul beherrſchte (um 100 n. Chr.). N. Phot. bei Percy Gardner, Pl. XXVI, 8. Der Buddha, mit Nimbus im Hintergrunde, trägt griechiſche Gewänder, χιτὼν und ἱμάτιον. Die (abgegriffene) rechte Hand iſt erhoben oder vorgeſtreckt, die linke hält eine Falte des Gewandes. Links vom Beſchauer die griechiſche Inſchrift *BOΔΔO* = Buddha. Originaldurchmeſſer 2 cm

öffentlichte [33]. Von den wenigen bisher bekannt gewordenen Exemplaren befindet ſich eines mit der Darſtellung eines ſitzenden Buddha im Münzkabinett zu Berlin, ein anderes Exemplar mit ſtehender Buddhafigur aus dem Beſitz des Britiſchen Muſeums zeigen wir hier in Vergrößerung.

Nachdem dieſe Münzen bekannt geworden waren, glaubte man, in ihnen die älteſte Buddhadarſtellung überhaupt zu beſitzen (ſo noch v. Sallet). In der Tat lag die Bedeutung dieſer Funde aber vor allem darin, daß man eine annähernd ſichere Datierung als Grundlage gewonnen hatte. Der Augenſchein hätte zeigen müſſen, daß dem Bilde auf der Münze offenbar eine Statue zum Vorbilde gedient hatte, die alſo älter ſein mußte als die Münze, und ferner hätte eine einfache Überlegung zu der Erkenntnis führen ſollen, daß es ſchon eine Zeitlang Buddhaſtatuen gegeben haben mußte, ehe ſie zum Gegenſtand eines Münzbildes gewählt wurden. Und es iſt ſogar durchaus nicht notwendig, anzunehmen, daß die offizielle Anerkennung, ge-

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

wiſſermaßen die ſtaatliche Sanktion dieſer Statuen durch ihre Wiedergabe auf den Münzen ſchon bald nach der Schöpfung der erſten Buddhabilder erfolgt ſei, zumal Kaniṣka, wie bemerkt, erſt ſpäter ſich zum Buddhismus bekannte[34]. Aus dieſen Münzen läßt ſich für das Verſtändnis der Entſtehung der Gandhāraplaſtik und damit der älteſten Darſtellung des Buddha viel lernen. Denn die Geſtalten, die wir hier erblicken, ſind typiſche Gandhāra-figuren, wie auch dem unbefangenen Auge ein Vergleich der oben gezeigten Münze des Britiſchen Muſeums mit unſerer Tafel 1 auf den erſten Blick zeigt. Aber vielleicht ebenſo wichtig wie die Figur ſelbſt ſind andere Einzelheiten dieſer Münzen. Da iſt zunächſt die Schrift zu erwähnen: ſie iſt, wie man auf dem hier abgebildeten Stücke ſieht, griechiſch. Das hier gezeigte Londoner Exemplar trägt den Namen BODDO, während andere Stücke BOΥDO ‹»boudo«› aufweiſen. Obwohl Kaniṣka ein König von ſkythiſchem Stamme war, ſind die Aufſchriften ſeiner Münzen, auch diejenigen in indiſcher Sprache, doch grundſätzlich in griechiſchen Lettern geſchrieben. Es iſt bemerkenswert, daß es außer den älteren Münzen mit Darſtellungen von Hindugöttern und den offenbar ſpäteren mit Abbildungen von Buddhaſtatuen eine ganze Anzahl von Münzen des Kaniṣka gibt, auf denen wir noch helleniſche Göttergeſtalten ſehen. Die Vielfältigkeit der Elemente, aus denen die Kultur von Gandhāra zuſammengeſetzt war, tritt ſchon daraus deutlich in die Erſcheinung.

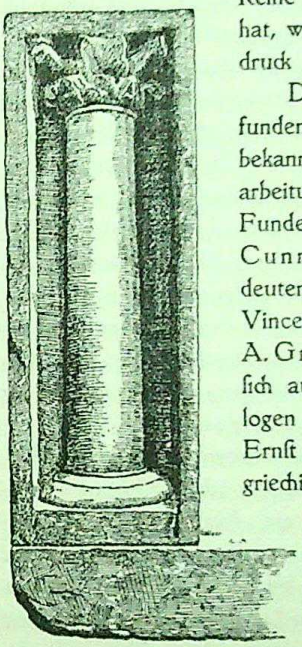
Bevor wir das Gebiet der Numismatik verlaſſen, wollen wir noch auf eine Tatſache hinweiſen: mögen auf den Münzen des Kaniṣka griechiſche oder indiſche Götter oder mag der Buddha abgebildet ſein, faſt durchweg zeigt die Rückſeite das Bild des über ein Feuerbecken geneigten, opfernden Königs. Hier haben wir eine Beſtätigung der oben wiedergegebenen Anſicht Grünwedels, daß ſchon in Gandhāra aus dem Lehrer und Meiſter ein wie ein Gott verehrtes Weſen geworden war, deſſen bildliche Darſtellung ebenſo als Gegenſtand des Kultus diente wie das Bild irgendeiner griechiſchen oder indiſchen Gottheit.

DER BUDDHA IN DEN STEINSKULPTUREN VON GANDHĀRA. Eine Vorſtellung von der Kunſt von Gandhāra aus den Originalen zu gewinnen iſt inſofern ſchwierig, als gerade die hervorragendſten Werke in indiſchen Muſeen aufbewahrt werden ‹vor allem in Lahore und in Kalkutta›. In Europa iſt die recht reichhaltige Sammlung des Muſeums für Völkerkunde zu Berlin bemerkenswert. Glücklicherweiſe iſt eine große Anzahl der bisher bekannten Stücke, ſoweit ſie für die kunſtgeſchichtliche Er-

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

kenntnis von Bedeutung sind, jetzt in Professor A. Fouchers Standardwerk »L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhāra« (Paris, Bd. I 1905, Bd. II, 1 1918, Bd. II, 2 1922) abgebildet*, während Professor A. v. le Coq im ersten Bande seines Monumentalwerkes »Die buddhistische Spätantike in Mittelasien« (vgl. unten Anm. 28) die schönsten Werke der Berliner Sammlung in einer Reihe von ausgezeichneten Reproduktionen vereinigt hat, welche es ermöglicht, auch den künstlerischen Eindruck der Originale nachzuempfinden.



Korinthische Säule. Fragment eines Haut-Reliefs von Gandhāra
N. Phot. Berlin Mus. VIII C 545a

Der buddhistische Charakter der in Gandhāra gefundenen Steinskulpturen ist schon seit dem Jahre 1852 bekannt[35]. Unter den Archäologen, denen wir die Bearbeitung, Veröffentlichung und Erläuterung dieser Funde verdanken, steht der britische General Alexander Cunningham an erster Stelle. Von anderen bedeutenden Namen erwähnen wir James Prinsep, Vincent Smith, Waddell, J. Burgeß, Senart, A. Grünwedel, A. Foucher[36]. Schon früh richtete sich auch die Aufmerksamkeit der klassischen Archäologen auf dieses Gebiet. So schrieb im Jahre 1876 Ernst Curtius: »Die altindische Handarbeit ist von griechischer Kunst neu befruchtet worden, der Hellenismus und der Buddhismus, beide ihrer Richtung nach kosmopolitisch, durchdrangen sich und schufen eine eigene Kunstwelt, deren Anschauung uns erst jetzt vergönnt ist, die gräco-buddhistische ...[37]. In der Fülle der Gestalten, Architekturformen und Ornamente, die uns in Gandhāra begegnen, herrscht aber das griechische Element durchaus vor. Starke hellenische Züge zeigt die Tempelarchitektur, die wir besonders auch aus den Kompositionen der Reliefs kennenlernen, jedoch vermischt mit der Anordnung und den Formen der älteren, persisch-indischen Baukunst und Ornamentik. Korinthische Säulen sehen wir vielfach verwendet (vgl. als Proben die Abbildungen auf S. 17 und S. 23). Die Gestaltung der Säulenkapitelle trug dazu bei, daß man gelegentlich auf römische Einflüsse in Gandhāra schließen zu dürfen glaubte.

* Dieses Werk ist im folgenden gemeint, wenn »A. Foucher« ohne Zusatz zitiert wird.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Foucher hält dies nicht für zutreffend, wir werden aber unten sehen, daß die Annahme wenigstens eines aus römischer Zeit stammenden hellenistischen Einflusses nicht ohne weiteres abgelehnt werden kann. Interessant ist es, daß inmitten der Akanthusblätter der Säulenkapitelle zuweilen kleine Buddhafiguren in der Haltung der Meditation sitzen. Zu erwähnen ist noch, daß eine ganze Anzahl der griechischen Halbgötter bzw. niederen Götter hier auftaucht, unter denen Tritonen und Nereïden eine besonders große Rolle spielen.

Wesentliche Grundzüge der Entwicklung des Buddhatypus in Gandhāra wurden zuerst von Vincent Smith und Albert Grünwedel nachgewiesen. Auf Grünwedels scharfsinnige Darlegungen in seiner »Buddhistischen Kunst in Indien« gründeten sich die Arbeiten von Alfred Foucher ⟨vgl. unten Anm. 27⟩. Seither hat Foucher die Kunst von Gandhāra zum Gegenstand eines Spezialstudiums gemacht, als dessen Frucht sein bereits mehrfach erwähntes Hauptwerk ⟨oben S. 23⟩ nunmehr vollendet vorliegt. Dieses glänzend geschriebene Werk dürfte einstweilen einen Abschluß bedeuten. Foucher hat sich hier wohl mit sämtlichen Fragen, insbesondere mit dem Problem der Entstehung und des Alters der Gandhārakunst auseinandergesetzt. Er zeigt auch an der Hand eines reichen Bildermaterials wieder die getreue Bewahrung der in Gandhāra geschaffenen Formen bis nach Ostasien.

Wir haben an die Spitze unserer Reihe von Bildern typischer Buddhastatuen aus den wichtigsten Gebieten des Buddhismus als Einleitung einige Abbildungen von Gandhāraskulpturen gestellt, um demjenigen, dem diese Kunst noch fremd ist, wenigstens einen ungefähren Eindruck von ihr zu ermöglichen. Da hierfür nur wenige Tafeln zur Verfügung standen, so war die Auswahl aus der Fülle der verschiedenartigen Darstellungen einigermaßen schwierig, und zwar um so mehr, als es uns darauf ankam, hier auch die schon in Gandhāra beginnende Neigung zur ständigen Wiederholung von Typen und damit zur Schematisierung zu veranschaulichen. Besonders ist zu beachten, daß gerade hier nicht bezweckt war, künstlerisch bedeutende Werke vorzuführen. Wer den Reichtum der Formen der Darstellung und die stufenweise Entwicklung der einzelnen Typen näher kennenlernen will, sei auf Fouchers Werk verwiesen.

Es ist seltsam, daß bis in die jüngste Zeit die der Wissenschaft seit so langen Jahrzehnten bekannte, in so vielen Skulpturen erhaltene und in zahlreichen Schriften behandelte Kunst von Gandhāra weiteren Kreisen der Gebildeten unbekannt geblieben ist. Dies gilt allerdings für die Ergebnisse der indischen Archäologie allgemein und selbst noch, wie man immer wieder be-

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

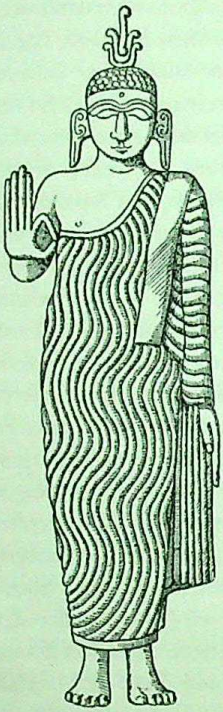
Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

obachten kann, für die bedeutſamen Funde der Expeditionen der letzten Jahre in Zentralaſien. Wieviel reger war und iſt dagegen doch das öffentliche Intereſſe für die Ausgrabungen in Troja und Pergamon, in Vorderasien und in Ägypten! Die Urſache liegt wohl darin, daß Geſchichte und Kulturen Aſiens ableits von den allgemeinen Bildungsſtoffen und den unmittelbaren und allgemein bekannten Wurzeln der lebenden europäiſchen Kulturen liegen, ſo daß es begreiflich iſt, wenn ſelbſt das Bedürfnis, mit ihnen näher bekannt zu werden, außerhalb des Fachgelehrtenkreiſes kaum vorhanden war. So löſt denn der erſte Anblick einer Plaſtik aus Gandhāra, beſonders einer ſtehenden Buddhafigur, gewöhnlich lebhaftes Erſtaunen aus. Gerade die frühen Stücke von ausgeſprochen antikem Habitus laſſen ihren buddhiſtiſchen Charakter in der Tat manchmal nicht auf den erſten Blick erkennen. Betrachtet man das auf unſerer Tafel 1 gezeigte Relief eines Buddha aus Takht-i-Bahāi, ſo ſteigt, wenn man von dem Nimbus hinter dem Kopfe abſieht, etwa die Erinnerung an die Statue des ſtehenden Sophokles in ſeinem faltenreichen Gewand auf, welche ſich im Lateran zu Rom befindet ‹Kopie eines griechiſchen Originals aus dem vierten Jahrhundert v. Chr.›. Die abgebrochene rechte Hand unſerer Figur iſt nach der Hauptfigur des auf Tafel 5 abgebildeten ‹übrigens ſpäteren und, wie man ſieht, künſtleriſch ganz unbedeutenden› Reliefs zu ergänzen. Man ſieht, daß die Hand lehrend oder mahnend erhoben ſein, ebenſogut aber eine zurückweiſende Geſte zum Ausdruck bringen kann. Wir werden unten ſehen, daß der ſtehende Buddha mit deutlich zurückweiſend erhobener Hand in der Legende und Ikonographie Siams tatſächlich mit jener oben-erwähnten legendären Epiſode in Verbindung gebracht wird, bei welcher der Meiſter ſeine auf Befehl des Königs Udayana gefertigte Sandelholzſtatue mahnend zurückgewieſen haben ſoll ‹vgl. oben S. 15 und Tafel 42 b›. Faſt in allen Gebieten der buddhiſtiſchen Plaſtik taucht dieſe Geſte auf, und es mag außer der ſiameſiſchen verſchiedene andere Legenden zu ihrer Erklärung geben. Vielleicht iſt aber die Auffaſſung jener Geſte als einer zurückweiſenden und die Kombination mit einer entſprechenden Legende erſt nachträglich aufgekommen und die urſprüngliche Bedeutung tatſächlich die des Lehrens geweſen. In der neueren buddhiſtiſchen Plaſtik Ceylons finden wir den hier abgebildeten Typus, der dort ſehr wahrſcheinlich auf ſiameſiſche Vorbilder zurückgeht, wie denn überhaupt eine Wechſelwirkung der buddhiſtiſchen Kulturen dieſer beiden Gebiete aufeinander ſtattgefunden hat. Hier formen Daumen und Zeigefinger der Hand eine Andeutung des »Rades der Lehre«, ſo daß wir hier ſicherlich eine Geſte des Lehrens oder Predigens vor uns

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

haben. Diese Darstellung des Buddha wiederholt sich bis nach Japan, sie ist beiläufig die früheste, die für Siam nachweisbar ist. ⟨Voretzsch [unten Anm. 71] S. 13.⟩ Die Urform aber ist, wie wir gesehen haben, in Gandhāra entstanden. Es ist nicht nur zweifelhaft, sondern sogar unwahrscheinlich, daß schon die Haltungen der frühesten Skulpturen des Buddha in Gandhāra stets eine bestimmte, den kanonischen Schriften oder irgendwelchen Legenden entsprechende Bedeutung gehabt hätten. Die Künstler von Gandhāra, die, als Abkömmlinge von Griechen oder als Mischlinge aus den im Lande zusammengetroffenen Völkern, doch in griechischen Formen der Kunst erfahren, zum ersten Male Abbilder des erhabenen Mannes schaffen wollten, von dessen Leben und Lehre sie wußten, konnten nur ein Idealbild entwerfen, welches ihren komplexen Vorstellungen entsprach. Die griechische Tracht war in jenem Land hellenistischer Kultur von selbst gegeben, und zu ihrer Anerkennung und immer wieder erneuten Verwendung als Tracht des Buddha, bis in spätere Jahrhunderte und weit über die Grenzen von Gandhāra hinaus, mag ihre »faltenreiche Fülle« beigetragen haben »durch die Würde, welche sie der menschlichen Gestalt verleiht« ⟨Curtius a. a. O. S. 93⟩. Für die Haltung der Figur jedoch ergeben sich verschiedene maßgebliche Gesichtspunkte: die sitzende Haltung mit untergeschlagenen Beinen, in welcher die meisten Buddhastatuen aus allen Gebieten dargestellt sind, ist, wie man weiß, ganz und gar nicht griechisch, sondern orientalisch, und zwar in der besonderen hier vorliegenden Art rein indisch, und übrigens nicht etwa spezifisch buddhistisch. Es ist die typische Stellung, welche der indische Mönch, der Einsiedler, der Asket seit unabsehbarer Zeit vor Buddha und seinen Zeitgenossen bis auf den heutigen Tag einzunehmen pflegt, um der inneren Einkehr und Beschauung obzuliegen. So heißt es im Sāmaññaphala-Sutta des Dighanikāya: Ausgerüstet mit jenen bei Alltagsmenschen nicht zu findenden Dingen: den Schatz der sittlichen Zucht, der Wachsamkeit gegen die Sinne, der besonnenen



Buddhastatue aus Ceylon
Berlin Mus., Zinnlegierung, etwa 1/3 n. Gr. Der Typus kommt auch in Messing oder Bronze vor. Die vorgestreckte Rechte ⟨mit sechs Fingern!⟩ formt mit Daumen und Zeigefinger das »Rad der Lehre«. Vgl. hierzu den Text S. 25, 27 und 86

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Vollbewußtheit und der Zufriedenheit, sucht er ‹d. i. der bhikkhu [bhikṣu] = Bettelmönch› eine weltentrückte Wohnstätte auf: die Einöde, den Raum unter den Luftwurzeln eines Baumes, eine Schlucht, eine Felsenhöhle, einen Bestattungsplatz, ödes Waldgestrüpp, eine Stelle unter freiem Himmel oder einen Strohhaufen. Dort setzt er sich nach der Mahlzeit, vom Almosengange zurückgekehrt, mit gekreuzten Beinen nieder, mit gerade aufgerichtetem Oberkörper, und pflegt die ernste Sammlung seines Innern, daß auch im Antlitz deren Ernst sich spiegelt[28]. Schon Gandhāraskulpturen der besten, älteren Zeit, in Gesichtsbildung und Gewandbehandlung rein griechisch, weisen diese echt indische Stellung auf, so z. B. das bekannte herrliche Relief des sitzenden Buddha aus Takht-i-Bahāi im Berliner Museum ‹abgebildet bei Grünwedel, »Buddhistische Kunst in Indien« Abb. 72, S. 141 und bei A. v. le Coq, »Buddhistische Spätantike in Mittelasien« I› und eine ganze Reihe anderer, von denen ich noch das bei A. Foucher, II, 2, Fig. 480 S. 495 gezeigte schöne Stück des Museums zu Kalkutta hervorhebe. Daß auch diese spezifisch indische Haltung voll unerschütterlicher Ruhe frühestens in der gräco-buddhistischen Plastik nachweisbar und höchstwahrscheinlich erst dort zum Gegenstand künstlerischer Darstellung gemacht worden ist, ist bemerkenswert. Werfen wir noch einen Blick auf den stehenden Typus ‹Tafel 1›. Ist die sitzende Stellung mit übereinandergeschlagenen Beinen indisch, so ist die unbewegt stehende Gestalt als Abbild eines ‹lehrenden› Mönches so unindisch wie nur möglich, sie entspricht ganz und gar nicht der ursprünglichen indischen Vorstellung, gehört vielmehr gänzlich der Gestaltenwelt der Antike an. Hier ist also nicht nur Gewand und Körperbildung, sondern auch die Auffassung der Persönlichkeit überhaupt nicht orientalischen, vielmehr griechischen Idealen entsprungen. So sehen wir, wie ein Teil der Künstler von Gandhāra tatsächlich einen indischen Vorwurf mit künstlerischen Mitteln der Antike meisterten, indem sie ihren Werken teils die indische Gestalt des sinnend sitzenden Mönches zugrunde legten, teils in späterer Zeit — wenn sie nicht den Mönch, sondern den Verkünder seiner Lehre meinten — die indische Geste ‹mudrā› des »Drehens des Rades der Lehre« wiedergaben ‹Tafel 4›. Auf der anderen Seite erscheint die Urform des stehenden Buddha nur als der Typus eines Redners oder Lehrers, wie man ihn aus Bildwerken der Antike kennt, eines Typus, der, ganz abgesehen von seinem Gewande, auch in der Haltung keine Wesenszüge eines indischen bhikṣu aufweist. Dazu trat im Laufe der Entwicklung eine ganze Reihe mannigfacher anderer Darstellungsweisen.

Unbekannt war den Indern auch der Nimbus ‹Heiligenschein›, den man

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

z. B. auf unseren Tafeln 1, 2, 4 in teilweise fortgebrochenem Zustand, auf Tafel 6 noch vollständig sieht. Dieser Nimbus ist ebenfalls griechischer, wenn auch später ⟨alexandrinischer⟩ Herkunft, und zwar als Attribut von Gestirngottheiten ⟨Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien S. 83⟩, ebenso wie der ihm verwandte Strahlenkranz ⟨vgl. Tafel 27⟩.

Die Gestalten der Buddhas bilden, wie aus dem oben Gesagten hervorgeht, nur einen Teil, wenn auch den Hauptgegenstand der Gandhārakunst. Wir müssen uns damit begnügen, hier gewisse Momente hervorzuheben, welche für das Verständnis der Körperdarstellung notwendig sind.

Nach der Legende hat der Buddha eine große Anzahl besonderer, ihn von anderen Menschen unterscheidender Körpermerkmale. Es sind die 32 »großen« und die 80 »kleinen« Körperschönheiten des »großen Wesens« ⟨mahāpuruṣa⟩. Von diesen interessieren uns hier einige im Hinblick auf ihre Verwendung in der Plastik[39]. Zunächst ist zu bemerken, daß diese »Körperschönheiten des großen Wesens« wenigstens zum Teil sicherlich älter sind als der Buddhismus. Entsprechend ihrer mystischen Veranlagung und ihrer Neigung, in scheinbaren Äußerlichkeiten Anzeichen und Wirkungen von besonderer, tieferer Bedeutung zu erblicken, haben die Inder schon in sehr früher Zeit eigenartige Lehren von Wesen und Bedeutung der einzelnen Körperteile entwickelt. Auch der Glauben, daß der Einsiedler und Asket, der sich von den übrigen Menschen abgesondert hat, um die Wahrheit zu suchen, sich nicht nur in seinem Streben, sondern auch körperlich von anderen Menschen unterscheide, entspricht ganz der indischen Auffassung. Es gibt ferner gute, d. h. Glück verheißende, und schlimme Zeichen. Schon an den Körpermerkmalen des Kindes ist das Schicksal des Menschen dem kundigen Brahmanen ersichtlich. Darum erzählt die Legende, daß vor der irdischen Geburt des Bodhisattva göttliche Boten zur Erde hinunterstiegen, um die Brahmanen über die Zeichen des »großen Wesens« zu belehren. Dieses Wesen ist dazu bestimmt, entweder ein irdischer Herrscher zu werden oder ein Buddha ⟨vgl. unten Anm. 19⟩. Letzteres tritt ein, wenn es dem weltlichen Streben entsagt und Mönch wird. Die körperliche Gleichstellung des Buddha mit dem Cakravartī, dem irdischen Herrscher der Welt, zeigt schon, daß die Merkmale ganz besonderer Art sind und durchaus nicht die Gestalt eines asketischen Mönches andeuten. Manches scheint dem unbefangenen Europäer als Zeichen einer gewaltigen Kraftgestalt, so z. B. wenn es heißt, daß »die Kinnbacken die eines Löwen«, der Oberkörper ebenfalls der eines Löwen, der Gang der eines Elefanten, eines Löwen und eines Stieres sei. Doch diese Auffassung

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

wäre unrichtig, denn hier handelt es sich tatsächlich in erster Reihe um Zeichen der Schönheit und dann erst der Kraft. Allerdings muß man bedenken, daß es eben nicht ein europäisches, sondern ein indisches Schönheitsideal ist, das hier konstruiert wird. So sollen die Wimpern wie die eines Stieres sein, die Schenkel voll gerundet, dabei aber die Beine gleich denen der Gazelle, der Spann der Füße hoch, aber die Sohlen flach und feststehend, der Bauch »wie ein Bogen«, der Nabel tiefliegend und von ebenmäßiger Form usw. Die Arme sollen bei aufrechter Haltung bis zu den Knien reichen, — »ein altes Abzeichen vornehmer Geburt, sowohl bei den Indern wie bei den Iraniern« ⟨Grünwedel⟩. Eigenartig ist es nun, daß manche dieser Merkmale auch unter Berücksichtigung der indischen Auffassung als diejenigen eines unmännlichen, weichlichen, ja androgynen Typus anzusprechen sind. Schultern und Arme sind z. B. vollständig abgerundet und »die Zeichen des Geschlechts hat die Natur verborgen«.

Von den bescheidenen Proben aus Gandhāra, die wir in diesem Buch zeigen, läßt das späte, auf Tafel 4 abgebildete Stück einen solchen Typus wenigstens einigermaßen erkennen. Viel deutlicher stellt sich dies bei dem oben ⟨S. 27⟩ erwähnten und mehrfach anderwärts gezeigten Relief des Berliner Museums heraus. Auch unsere Tafel 3 macht die feminine Gesichtsbildung deutlich. Das Idealbild des Buddha, das die Künstler von Gandhāra schufen, lehnte sich eben, wie schon früher erwähnt, an ein antikes Vorbild an, als welches man gewöhnlich den Apollo bezeichnet[40], wofür man aber ebensogut einen Dionysos setzen kann. Der androgyne Charakter vieler antiker, besonders aber der alexandrinischen Darstellungen dieser Gottheiten ist bekannt. Vergleicht man nun gute Stücke aus Gandhāra mit der Beschreibung der Körpermerkmale Buddhas in der Legende, so fällt die grundsätzliche Harmonie zwischen bildender Kunst und Literatur auf. Die Bildhauer von Gandhāra arbeiteten einerseits auf Grund mündlicher Überlieferungen, und zwar derselben, welche den Grundstock des Lalitavistara, der unter den nördlichen Buddhisten verbreiteten Version der Buddhalegende, bildeten ⟨Winternitz⟩. Andererseits hat schon Grünwedel nachgewiesen, daß in manchen Fällen die literarische Überlieferung erst auf Werke der bildenden Kunst zurückgeht und daß Kunst und Literatur sich auf diese Weise gegenseitig beeinflußt haben. A. Foucher ist diesem Gedanken weiter nachgegangen und hat ihn in glänzender Weise bestätigt[41]. Hierfür ein Beispiel: eines der wichtigsten Körpermerkmale des Buddha ist der Schädelauswuchs ⟨uṣṇiṣa⟩, der bei keiner bildlichen Darstellung des Buddha fehlt. ⟨Dagegen

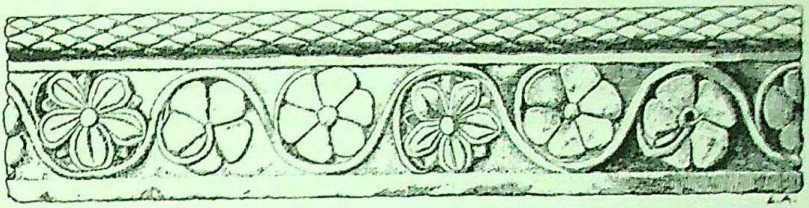
CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

ist er beim Bodhisattva, der ja noch nicht Buddha ist, sondern die Erleuchtung erst später erlangen soll, gewöhnlich nicht vorhanden, vgl. z. B. Tafeln 13 und 46). Aber diesem legendären Merkmale haftet schon seiner Art nach ein unnatürlicher Zug an, und die Erklärung als »Intelligenzknorren« macht von vornherein den Eindruck der künstlerischen Interpretation einer vorhandenen Erscheinung, deren Ursprung unklar ist. Es ist zu beachten, daß der Schädelauswuchs, in der gewöhnlichen Reihenfolge das erste der Merkmale des Buddha, eines der wenigen ist, welche nicht nur Steigerungen oder poetische Apostrophierungen normaler Eigenschaften darstellen. Wenn wir von der ūrṇā absehen, dem glänzenden Bällchen zwischen den Augenbrauen (vgl. Tafeln 1, 2, 3 [abgestoßen], 4, 6, 8, 14, 25, 26 usw.), und den mystischen Figuren, welche das Haupthaar bilden soll, so ist der Knorren überhaupt die einzige, wirklich sichtbare Abnormität am Körper des Buddha. Schon dies gibt zu denken. Um aber dem Sachverhalt auf die Spur zu kommen, müssen wir zunächst einmal die Haartracht berücksichtigen. Ein vergleichender Blick auf die Tafeln 1 bis 8 ist in dieser Hinsicht sehr lehrreich. Man sieht nämlich, wie das ursprünglich zum Schopf aufgebundene, wellige Haar der frühen, noch ganz hellenistischen Typen (Tafeln 1, 2 und auch Tafel 6) sich zu flüchtig angedeuteten Locken wandelt (Tafel 3), um dann schließlich in regelmäßige, nach rechts fest gedrehte, kurze Locken überzugehen, wie es in der Legende heißt: das Haupthaar ist schwarz, gleichmäßig, in guter Ordnung, gewunden, es ist kurz, und jede Locke läuft von links nach rechts usw. In Ermangelung eines guten Beispiels hierfür unter unseren Bildern aus Gandhāra vergleiche man dazu die Behandlung des Haares bei der javanischen Skulptur aus Bårå-budur (Tafel 8). Eine hinsichtlich des Haares ganz schematische, rohe Replik zeigt die Tafel 4. Das kurzlockige Haar der späteren Typen läßt den Schädelauswuchs deutlich sichtbar, bei den frühesten Figuren dagegen, welche den Apollo- oder Dionysostyp der Alexandrinerzeit noch deutlich veranschaulichen, mit ihrem langlockigen Haare jedoch zur Buddhalegende in Widerspruch stehen, drängte sich die Frage auf, ob — dieser durch ein Band zusammengehaltene, hoch gebundene Schopf überhaupt einen Knorren verbirgt! Grünwedels Ansicht ging früher dahin, daß »in echt griechischer Weise die häßliche Erscheinung des auf dem Schädel aufsitzenden Intelligenzknorrens durch einen Lockenbusch verhüllt« werde (Buddhistische Kunst in Indien S. 140). Foucher hat neuerdings in geistreicher Weise eine andere Erklärung gegeben (II, 1 S. 292 f.). Der Bodhisattva war schon von Geburt an, wie es in der Legende heißt, »uṣṇiṣa-śīrṣa«, was man entweder übersetzen kann: »mit einem Turban auf

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri



Kreisförmiges Friesstück mit Rankenornament. Dargai
N. Phot. Berlin Mus. VIII C 8443

dem Kopfe« oder: »mit einem Kopfe ⟨wie⟩ ein Turban«. Die erste Übersetzung empfiehlt sich nach Foucher durch innere Wahrscheinlichkeit und bei unbefangener Auffassung als die richtige. Nun findet man auf gewissen Reliefs aus Gandhāra tatsächlich den Turban als Attribut des Buddha. Es gibt eine Darstellung, bei welcher dem Buddha von einem Mönch ein Turban gereicht wird, es gibt weiter u. a. auf einem Sockelrelief die Darstellung eines Turbans allein als eines Gegenstandes der Verehrung d. h. als Symbol für seinen Träger. So gelangt man zu dem Schlusse, daß der Haarschopf einfach an Stelle des Turbans getreten ist, wenn man nicht überhaupt annehmen will, daß der erstere schon als griechische ⟨und übrigens nicht erst hellenistische⟩ Haartracht genügend erklärt ist[43]. Demnach war unter dem hochgebundenen Haar der frühen Skulpturen offenbar noch gar kein Schädelauswuchs gedacht, sondern dieser stellte sich erst von selbst ein, als die Haarbehandlung geändert wurde. Da der Lalitavistara ⟨oben S. 29⟩ nach den heutigen Ergebnissen der indischen Literaturgeschichte erst ungefähr zur Zeit der Blüte der Gandhārakunst ⟨erstes Jahrhundert n. Chr.⟩ aus mündlichen Traditionen redigiert worden sein muß, so ist es leicht verständlich, wie stark die vorhandenen Bildwerke die kanonische Festlegung der Körperzeichen des Buddha beeinflußt haben werden.

Hierfür noch ein seltsames Beispiel, aus welchem man gleichzeitig ersehen kann, wie eine spätere Kunstepoche manchmal einfache technische Besonderheiten früherer Werke mißversteht: zu den »großen Körperschönheiten«, die der Lalitavistara aufzählt, gehören auch »Netzhäute zwischen Fingern und Zehen« des Buddha. Während der Schädelauswuchs als »Knorren der Intelligenz« wenigstens einer symbolischen Deutung fähig ist — wenn wir von seinem vermutlichen Ursprung aus dem hochgebundenen Haupthaar absehen —, und auch z. B. die Male auf den Fußsohlen in Form zweier »glänzender Räder mit tausend Speichen« verständliche Symbole sind, ergibt sich für die Netzhäute keine Erklärung. Auf den farbenfrohen Fresken aus den Höhlen-

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

tempeln der Oase Turfan, welche Grünwedel und A. v. le Coq nach Europa gebracht haben und die sich im Museum für Völkerkunde zu Berlin befinden, sieht man nun Buddhagestalten, zwischen deren Fingern sich tatsächlich Schwimmhäute befinden. Die Kunst Turfans aber, deren Anfänge bis ins zweite Jahrhundert n. Chr. zurückgehen, hat ihre wesentliche Grundlage in Gandhāra, wie A. v. le Coq erst jüngst wieder gezeigt hat ⟨vgl. unten Anm. 28⟩. A. Foucher ⟨II, 1 S. 308 und 312⟩ hat nun die Hände der Gandhāraskulpturen einer Prüfung unterzogen und ist dabei zu der überraschenden Feststellung gelangt, daß dort zwischen den Fingern frei herausgearbeiteter Hände ebenfalls Verbindungen bestehen, welche man als Darstellung von Häuten ansehen kann, während solche bei Händen, die dem Körper fest anliegen, fehlen. Foucher schließt hieraus, daß die Bildhauer von Gandhāra nicht daran gedacht haben, eigentliche »Schwimmhäute« darzustellen, sondern daß sie die ja in Wirklichkeit vorhandene Haut zwischen den Fingern nur absichtlich vergrößerten, um den sonst leicht zerbrechlichen Fingern ⟨vgl. Tafel 6⟩ Halt zu geben*. Wenn man bedenkt, daß das Material der Gandhāraplastiken Schiefer, also ein ebenso weicher wie leicht brechender Stein ist, so wird man diese geistreiche Erklärung Fouchers plausibel finden. Angesichts jener Hände mag dann das Merkmal der Netzhaut in die Aufzählung der nördlichen Legende aufgenommen worden sein. Die Maler von Turfan wiederum haben sich offenbar an jene Legende oder aber direkt an Vorbilder aus Gandhāra gehalten.

Wir wollen aber betonen, daß Erklärungen dieser Art sich auf einzelne Merkmale beschränken müssen, da auch die ältere, südliche Tradition grundsätzlich besondere Körperschönheiten und Merkmale Buddhas kennt und da, wie oben bemerkt, Besonderheiten am Körper des »großen Wesens« einer sehr alten indischen Vorstellung entsprechen.

Man darf die Gandhārastatuen nicht als einheitliche Masse betrachten, sondern muß Anfänge, Blütezeit und Verfall unterscheiden. In allen diesen Abschnitten gibt es gute und schlechte Stücke. Gewisse Einzelheiten in der Komposition, den Stellungen, der Gewandung lassen darauf schließen, daß ganz bestimmte Typen einer späteren Periode angehören. Wir wollen nur hervorheben, daß die Entblößung der rechten Schulter ⟨vgl. Tafel 4⟩ allem Anschein nach in dieser späteren Periode dargestellt zu werden pflegte ⟨Foucher⟩. Nicht jedes mittelmäßige Stück ist eben wegen seiner Mittelmäßigkeit schon

* Prof. Grünwedel weist mich darauf hin, daß auch bei Statuen der europäischen Antike diese technische Eigenheit vorkommt.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

ein Beweis für Dekadenz ‹Foucher›. Es gab in Gandhāra unzweifelhaft eine Maſſenproduktion, wie dies ja ſchon aus der Zweckbeſtimmung der Skulpturen des Buddha als Kultgegenſtände ſich ergeben mußte. Die auf unſeren Tafeln 4 und 5 gezeigten Stücke dürften hierunter zu rechnen ſein, auch das Relief auf Tafel 7 trägt deutliche Anzeichen einer ſchematiſchen Replik. Daneben aber ſteht doch eine ſtattliche Reihe hervorragender Kunſtwerke, zu welchen von den hier vorgeführten Stücken der auf Tafel 6 abgebildete Śramaṇa Gautama — der Bodhiſattva als Asket im Zuſtande der Entkräftung — gehört. Der Körper, faſt ſchon ein Skelett, würde ein grauſiges Symbol des Todes ſein, verriete nicht die unerſchüttert geſtraffte Geſtalt das in ihr ſchlummernde Leben, deutete nicht das bis auf die eingeſunkenen Augenhöhlen friſch gebliebene Geſicht an, daß der Meiſter ſeine Meditation fortſetzt, daß ein Gedanke dieſes Haupt erfüllt und daß dieſer Gedanke allein das Leben ausmacht, mag auch der Körper verfallen, die läſtige Bürde, die den Bodhiſattva noch mit der Sinnenwelt verknüpft. Welche glückliche Verbindung der Formen hat der Künſtler, der dieſes wahrhaft erſchütternde Werk ſchuf, auch zwiſchen den anatomiſchen Einzelheiten, den Knochen, Sehnen und Adern und andererſeits der Gewandung herzuſtellen gewußt! — Dieſe Darſtellung hat in Gandhāra keine ſtändigen Wiederholungen erfahren, es ſind nur wenige Werke bekannt geworden. Dennoch iſt auch dieſe Geſtalt in die öſtlichen Länder des Buddhismus gewandert, wir finden ſie zu Pagan in Birma als ſchwachen Abglanz des Gandhāravorbildes, und ſie begegnet uns in China und Japan, woſelbſt ſie in etwas veränderter Stellung, das eine Bein hochgezogen oder ſtehend, ein nicht ſeltener Typus geworden iſt ‹der dort ſogenannte »vom Gebirge kommende« Buddha› ‹vgl. Abb. auf S. 74›. —

Die ſchönſten Werke aus Gandhāra aber ſind doch wohl die apolliniſchen Typen der Blütezeit mit ihrem überirdiſchen Lächeln und der Würde der Haltung ‹oben S. 27›. Es laſſen ſich in Gandhāra mehrere Schulen und Richtungen unterſcheiden, worauf zuerſt Grünwedel ‹Buddhiſtiſche Kunſt in Indien S. 143› hingewieſen hat. Hierauf können wir nicht im einzelnen eingehen, ſondern bemerken nur, daß neben den Typen von rein griechiſchen Formen ‹aus unſeren Tafeln 1 und 2 wenigſtens andeutungsweiſe erkennbar› andere Typen ſtehen, welche in den Köpfen einen indiſchen, wenn auch noch helleniſch ſtiliſierten Raſſentypus repräſentieren und welche einer ſpäteren Periode zugeſchrieben werden müſſen ‹vgl. Tafel 3›. Verfolgt man die allmähliche Aſiatiſierung des Gandhāratypus der Frühzeit, ſo darf man als ihr Merkmal nicht die zunächſt am meiſten ins Auge fallende Schematiſierung des Haupthaares anſehen. Auch dieſe Schema-

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

tisierung ist vielleicht von der Legende erst der Plastik entlehnt worden. Kurze, regelmäßige Locken, wie der Buddha sie aufweisen soll, sind den Indern arischer Sprache nicht eigen, und als Mönch trug der Religionsstifter sicherlich das Haupt kahl geschoren, wie noch heute die buddhistischen Priester. Wird doch in der Legende erzählt, wie er, nachdem er sein Prinzenleben aufgegeben hat, mit dem Schwerte sich selbst das Haar vom Kopfe schneidet.

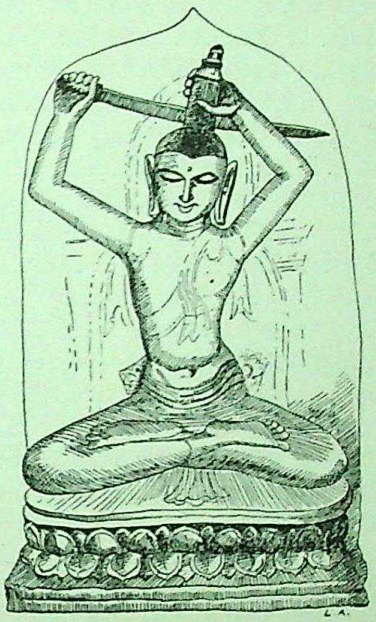
Die Anordnung des Haares in regelmäßigen kurzen Löckchen, schematisiert bis zu stereotypen, halbkugelförmigen oder zugespitzten Wülsten ⟨vgl. Tafeln 8, 10, 11, 14, 15, 16, 25, 26, 27, 28, 32, 33, 36, 38, 40 ff.⟩ kommt schon in der klassischen griechischen Kunst vor und ist also keine indische, sondern eine alte griechische Schematisierung. Man vergleiche z. B. die Art der Haardarstellung bei den dem Antenor und seiner Zeit zugeschriebenen weiblichen Statuen, bei der bekannten schreitenden Artemis, deren Nachbildung aus späterer Zeit sich im Museo Nazionale zu Neapel befindet, ferner z. B. bei der Gruppe der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton ⟨Neapel⟩ usw. —

Man hat die Kunst von Gandhāra früher als gräco-buddhistisch bezeichnet, hat dies aber später zugunsten der neutralen Bezeichnung »Gandhārakunst« aufgegeben, weil nicht das klassische Griechentum, sondern der Hellenismus die Quelle des von Westen gekommenen Elementes sei. Foucher hat schon im Titel seines Monumentalwerkes die alte Benennung wieder aufgenommen, meines Erachtens mit Recht. Es ist zwar richtig, daß nicht die klassische griechische Kunst sich hier mit indischen Gegenständen vermählt hat, denn diese klassische Kunst gehörte bereits der Vergangenheit an, als die Gandhārakunst sich zu entwickeln begann. Auch ist es zutreffend, daß die spätgriechischen ⟨helleniſtischen⟩ Einflüsse mit vorderasiatischen Bestandteilen vermengt sind ⟨Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien S. 81⟩. Doch die griechischen Formen sind dabei erstaunlich rein erhalten: man erinnere sich der frühen baktrischen Münzen ⟨oben S. 20⟩, der Gewanddarstellung ⟨Tafel 1⟩ und der Gesichtsbildung der Buddhastatuen, deren griechischer Ursprung auch noch aus dem späten Kopf mit schon indischen Rassenmerkmalen unserer Tafel 3 unverkennbar ist. Darum kann man die Kunst von Gandhāra zutreffend als »gräco-buddhistisch« charakterisieren, wobei man sich darüber klar sein muß, daß dieser künstlerische »Gräco-Buddhismus« eben Hellenismus ist, ist doch unter »Hellenismus« nichts anderes zu verstehen als eben die Verbindung hellenischen Geistes mit orientalischen Gegenständen und orientalischem Geiste. So ist also die Bezeichnung »gräco-buddhistisch« eine treffende Verdeutlichung der besonderen Art von Hellenismus, um die es sich hier handelt.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Schon früh hat man erkannt, daß sich in Gandhāra, besonders in der Darstellung des Buddha und in der Komposition figurenreicher Reliefdarstellungen buddhistischer Szenen Anklänge an die frühchristliche Kunst finden. Auch Grünwedel hat dieser Auffassung mit gewisser Einschränkung Raum gegeben: »Die Gandhāraschule repräsentiert eine lange Entwicklung, welche



Der Bodhisattva, sich das Haar samt Diadem mit dem Schwerte abschneidend

Relief aus einer Nische des Ānanda-Tempels zu Pagan (Birma). N. Phot. bei K. Seidenstücker, Südbuddhist. Studien I, Tafel 24, Abb. 47. Die Einzelheiten des Hintergrundes sind auf unserer Zeichnung nur angedeutet

mit antiken (heidnischen) Formen beginnt und mit christlichen zu enden scheint« (Buddhistische Kunst in Indien S. 183 Nr. 4). In geistreicher und fesselnder Weise hat Joseph Dahlmann den Nachweis zu erbringen versucht, daß die auffallende Ähnlichkeit zumal der frühen, stehenden Buddhabilder von Gandhāra mit frühchristlichen Darstellungen Jesu einem ursächlichen, religiösen Zusammenhange zuzuschreiben sei[43]. Dahlmann geht davon aus, daß das Christentum schon im ersten Jahrhundert n. Chr. in das Tal von Kabul gelangt sei, und zwar stützt er sich zum Beweise auf die Legende von der Fahrt des heiligen Thomas nach Indien. Sodann vertritt er die Auffassung, daß Maitreya, der

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

erwartete Buddha des kommenden Zeitalters, durch christlichen Einfluß zum »liebevoll erbarmenden Erlöser« geworden sei[44]. Wäre diese Theorie richtig, so müßte man erwarten, daß der Bodhisattva Maitreya und nicht der Buddha des jetzigen Zeitalters ‹Gautama› im Mittelpunkte der buddhistischen Plastik von Gandhāra stände. Dem ist aber nicht so. Wir haben gesehen, daß Gautama die immer wieder dargestellte Hauptfigur bildet, und es ist zu bemerken, daß der Bodhisattva Maitreya in Gandhāra zwar schon vereinzelt dargestellt zu sein scheint[45], jedenfalls aber in der Plastik keine hervorragende Rolle spielt. Wir werden Dahlmanns an sich sehr beachtenswerter Ansicht noch nicht folgen können, allein die frappante Übereinstimmung gewisser stehender Buddhafiguren aus Gandhāra z. B. mit dem im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin befindlichen Christusrelief auf der Schmalseite eines aus Konstantinopel stammenden Säulensarkophages[46] verlangt eine Erklärung. Hierzu ist es nun von Wichtigkeit, daß jenes Christusrelief erst dem vierten Jahrhundert zugewiesen wird ‹Strzygowski›, einer Zeit, zu welcher die Gandhārakunst ihre Blüte wahrscheinlich schon überwunden hatte ‹der Verfall muß, wie aus verschiedenen chinesischen Pilgerberichten zu folgern ist, etwa in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts angesetzt werden›. Über die vermutliche Anfangszeit der Buddhadarstellung aber wurde schon oben ‹S. 21› kurz gesprochen. Wir haben gesehen, daß die ersten Buddhastatuen geraume Zeit vor den mit dem Bilde des Buddha geschmückten Münzen des Kaniṣka ‹um 100 n. Chr.› geschaffen worden sein müssen. Nur drei Statuen mit Inschriften sind bisher bekannt, für deren eine sich das Jahr 62/63 n. Chr. als Entstehungszeit ergibt. Es handelt sich dabei aber um Werke von hoher Vollendung, welche sicherlich keinem Anfangsstadium angehören, sondern eine längere Entwicklung voraussetzen[47]. Eine Reihe der bedeutendsten Forscher verlegen den Anfang der Gandhārakunst erst in nachchristliche Zeit, so Senart, Vincent Smith, Grünwedel ‹Buddhistische Kunst in Indien XIV›, neuerdings auch A. v. le Coq ‹Buddhistische Spätantike I S. 17›. Schon die Ergebnisse der Münzforschung ‹oben S. 21› gestatten es nicht, diesen Ansichten beizutreten. Vor allem ist jedoch zu bedenken, daß die erste Darstellung des Buddha, der hier ja nur eines von vielen verschiedenen Themata bildet, geschaffen worden sein muß, nachdem die Gandhārakunst als solche bereits mit anderen Gegenständen, den antiken Göttern und Halbgöttern, sich befaßt und so schon eine Entwicklung hinter sich hatte, als die neue Gestalt in ihren Mittelpunkt trat. Doch auch die Entstehung des ersten Buddhabildes in Gandhāra wird man mit Foucher bis in das erste vorchristliche Jahrhundert, wenn nicht bis in die Zeit des

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Kleine Buddhafigur aus Gandhāra,

Fragment eines größeren, figurenreichen Reliefs. Höhe etwa 20 cm. Chloritschiefer. Berlin Mus. I C. 23892. Linker Arm, beide Füße und der größte Teil der unteren linken Gewandhälfte sind fortgebrochen. Erstes bis zweites Jahrhundert n. Chr.

Christusrelief,

Teil eines Säulensarkophages aus Konstantinopel. Viertes Jahrhundert n. Chr. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Vgl. dazu oben S. 36.

Es sei bemerkt, daß auch andere Stellungen übereinstimmend in der buddhistischen und frühchristlichen Plastik vorkommen, z. B stehende oder sitzende Figuren mit erhobener oder vorgestreckter rechter Hand usw. Vgl. z. B das bei Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien unter Nummer 42 gezeigte Relief aus Gandhāra mit dem Sarkophag des Bassus in den Grotten der Peterskirche, noch besser mit dem Säulensarkophag im Lateran n. 174 (L. v. Sybel, Abb. 19).

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Menandros, um 150 v. Chr. zurückdatieren dürfen, denn Typen, wie sie den Münzen des Kaniṣka zugrunde liegen, können sich kaum in wenigen Jahrzehnten entwickelt haben. Und so können wir die Übereinstimmung mancher Buddhagestalten mit frühchristlichen Skulpturen Jesu einstweilen damit erklären, daß hier die gemeinsame Mutter, die Antike, durch ihre Vereinigungen mit zwei einander in manchen Beziehungen ähnlichen Schöpfungen orientalischen Geistes auch einander ähnliche künstlerische Gebilde erzeugt hat[48].

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

II.

DIE HAUPTGEBIETE DER WEITEREN ENTWICKLUNG

‹VORDERINDIEN UND TURKESTAN [SERINDIEN]› ALS URSPRUNGSTÄTTEN DER SPÄTEREN NATIONALEN TYPEN

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Soweit es ſich um die Darſtellung des Buddha handelt, um ſeine Auffaſſung als eines zwar männlichen, doch mit weiblichen Zügen ausgeſtatteten, androgyn anmutenden Weſens, vor allem aber um die Stellungen, in denen er dargeſtellt wird, iſt von einer »weiteren« Entwicklung in der ſpäteren buddhiſtiſchen Kunſt im allgemeinen keine Rede, vielmehr bedeutet Gandhāra in dieſen Beziehungen einen Abſchluß. Durchblättert man die Tafeln dieſes Buches, ſo findet man, daß, ganz abgeſehen von dem jeweils beſonderen nationalen Habitus und erſt recht natürlich von der künſtleriſchen Qualität der einzelnen Stücke — die für uns ohnehin außer Betracht zu bleiben hat — die körperlichen Merkmale des Buddha in Java und in Siam, in China und in Japan grundſätzlich unverändert ſo geblieben ſind, wie ſie in Gandhāra ausgebildet wurden. Vollkommen augenſcheinlich wird dies dem Leſer erſt bei Betrachtung einer größeren Anzahl von Buddhafiguren aus Gandhāra werden, von denen unſere wenigen Tafeln ja nur beſcheidene Proben zeigen ⟨vgl. die Nachweiſungen auf S. 23⟩. Von den Geſten ⟨Mudrās: unten Anmerkung S. 16⟩ ſind faſt ſämtliche ſchon in Gandhāra feſtzuſtellen. Bei dieſer Gelegenheit wollen wir einige Erläuterungen zu den wichtigſten Mudrās geben:

Die Geſte des »Drehens des Rades der Lehre« ⟨dharmacakramudrā⟩ wurde bereits oben erläutert ⟨S. 12⟩. Auf Tafel 4 ſehen wir ſie, allerdings in wenig ſchöner Ausprägung und an einem ſpät entſtandenen Stück, in Gandhāra.

Die Geſte der Meditation ⟨dhyānamudrā⟩, bei welcher die Hände im Schoße aufeinander liegen, finden wir z. B. bei dem Śramaṇa Gautama ⟨Tafel 6⟩, auch bei den kleinen ſitzenden Buddhafiguren oben und an der Seite des Reliefs auf Tafel 5, ferner auf den Tafeln 8 ⟨Java⟩, 9 ⟨Turfan⟩, 10 ⟨Gebiet des Lamaismus, Tibet, Mongolei, China⟩, 14 ⟨China⟩, 35, 38 ⟨Siam⟩, 39 ⟨Ceylon⟩ uſw.

Eine der häufigſten Mudrās iſt die der Zeugnisanrufung oder der Erdberührung ⟨bhūmisparśamudrā⟩. Auch ſie ſtammt aus Gandhāra,

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

kommt dort allerdings noch nicht oft vor. Einige Stücke bildet Foucher ⟨II, 1⟩ ab. Hier ruht die linke Hand des sitzenden Buddha entweder in seinem Schoß oder auf seinen Füßen, während die rechte über den rechten Unterschenkel hinweg zur Erde gestreckt ist. Die Bedeutung ergibt sich aus der Versuchungsgeschichte der Legende: Bevor er die Erleuchtung erlangt, kommt der Bodhisattva ⟨d. i. der künftige Buddha⟩ auf den Gedanken, daß seine Erleuchtung nicht ohne Wissen des Māra, des Dämons des Bösen und Herrn im Reiche der Sinnlichkeit, des buddhistischen Teufels, erfolgen dürfe. Er beschließt daher, Māra herauszufordern, um mit dem Siege über ihn auch alle anderen Wesen zu besiegen, sie der Sinnlichkeit abspenstig zu machen und zur Erleuchtung hinzulenken. Der Bodhisattva entsendet aus der ūrṇā, dem silbrig glänzenden Bällchen zwischen seinen Augenbrauen ⟨vgl. Tafel 1, 2, 4, 6, 8 usw.⟩ einen Lichtstrahl, der die Welt erleuchtet, Māra aber beunruhigt und zum Kampfe hervorlockt. Er rückt mit seinem Dämonenheere heran ⟨vgl. oben S. 14⟩, doch alle Angriffe mit Waffen, Feuer und Gift können dem Bodhisattva nichts anhaben. Nach mehreren vergeblichen Versuchen unternimmt es Māra sodann, dem Bodhisattva ein Königreich anzubieten, in der Hoffnung, ihn dadurch von seinem Ziel abzulenken. Nun macht der Bodhisattva geltend, daß er schon im Laufe seiner früheren Existenzen Gut und Blut zum Wohl anderer Wesen geopfert habe und daß ihm auf Grund dieser Opfer die Erlangung der Erleuchtung und damit der Eigenschaft eines Buddha sicher sei. Māra dagegen habe seine Herrschaft im Reiche der Sinnlichkeit nur durch ein einziges Opfer erworben[49]. Da bezweifelt Māra die Opfer des Bodhisattva: »Siddhattha, wer ist Zeuge dafür, daß du deine Spende wirklich dargebracht hast?« Der erhabene Mensch antwortete: »Deine Zeugen dafür, daß du deine Spende wirklich dargebracht hast, sind freilich bewußte Wesen, ich aber habe an diesem Ort kein bewußtes Wesen als Zeugen. Doch ganz abgesehen von den Gaben, die ich in den übrigen Existenzen geopfert habe, soll doch wenigstens dafür, daß ich in meiner Existenz als Vessantara ein siebenhundertfältiges Opfer dargebracht habe, diese feste, große Erde, wenn sie gleich unbewußt ist, ein Zeuge sein!« — Und indem er seine rechte Hand aus dem Inneren des Gewandes herauszog und nach der großen Erde hin ausstreckte, sprach er: »Bist du ein Zeuge dafür oder bist du es nicht, daß ich in meiner Existenz als Vessantara wirklich ein siebenhundertfältiges, großes Opfer gebracht habe?« Mit hundert Rufen, mit tausend Rufen, mit hunderttausend Rufen die Māra-Heeresmacht gleichsam bedeckend, ertönte laut die große Erde: »Ich war damals dein Zeuge!«

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Über die Urform der stehenden Buddhafiguren wurde bereits oben ‹S. 25 f.› gesprochen, während einige andere Haltungen, besonders der siamesischen Statuen, weiter unten erwähnt werden sollen.

Von Gandhāra aus sind zunächst zwei buddhistische Gebiete künstlerisch befruchtet worden: einerseits das nördliche und mittlere Vorderindien, andererseits Ost-Turkestan. Beide Gebiete haben etwa im zweiten nachchristlichen Jahrhundert den in Gandhāra ausgebildeten Typus des Buddha übernommen. Dies läßt sich an Hand der Plastik allein nur unvollständig erkennen, es ergibt sich erst mit voller Deutlichkeit aus der Malerei. In Gandhāra selbst ist nun zwar von Malereien nichts erhalten. Schon Fergusson hatte aber die Vermutung ausgesprochen, daß dort eine alte Malschule bestanden haben müsse. Grünwedel hatte sich dieser Vermutung angeschlossen und in seiner »Buddhistischen Kunst in Indien« ‹S. 83, 184 Nr. 9› scharfsinnig dargelegt, aus welchen Gründen dieser Schluß sich rechtfertigte. Damals waren die Fresken in den Höhlentempeln von Ajaṇṭā bereits bekannt, von welchen wir in der wundervollen Veröffentlichung John Griffiths naturgetreue Reproduktionen besitzen[50]. Auf diesen Gemälden treten uns unverkennbare Abbilder typischer Gandhārabuddhas entgegen. Besonders charakteristisch ist hier die Höhle X, die von Griffith bis in das zweite Jahrhundert n. Chr. zurückdatiert wird[51]. Andererseits haben uns die Turfan-Expeditionen mit malerischen Darstellungen des Buddha im Gandhārastil bekanntgemacht. Die stilistischen Ähnlichkeiten der Malereien von Ajaṇṭā mit den Fresken von Turfan sind so groß, daß man annehmen darf, die gemeinschaftliche Quelle, die Malerei von Gandhāra, werde in wesentlichen Beziehungen mit ihnen übereingestimmt haben. Auch die Datierungen kommen uns hier zu Hilfe: der von A. v. le Coq 1913 in der Oase Moralbaschi in Turkestan freigelegte Tempel in reinem Gandhārastil wird ebenfalls ungefähr dem zweiten Jahrhundert n. Chr. zugewiesen. — In Indien finden wir die »Kontinuität des Typus«, wie es Foucher treffend nennt, bei den Werken der Plastik in Haltung und Gesten der Buddhastatuen. Dagegen zeigt die Gewandung hier schon selbständige Gestaltung. Hier wurde ein national-indischer Typus ausgebildet ‹vgl. Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien S. 151›. Die Umwandlung der antiken Gesichtsbildung der apollinischen Urform in indische Physiognomien beginnt allerdings schon in Gandhāra ‹vgl. Tafel 4, Übergang Tafel 3›, auch die langen Ohrläppchen, herabgezerrt durch das Tragen des königlichen Zierates, den Siddhārtha abgelegt hatte, sind bereits in Gandhāra typisch. Der reiche Faltenwurf der Statuen von Gandhāra verschwindet bei den Steinskulpturen Nordindiens

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

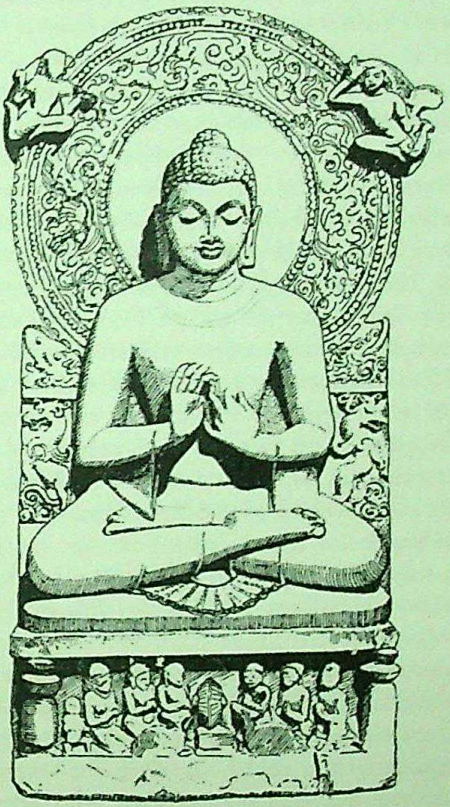
nicht etwa völlig, er ist vielmehr noch in späten Werken der Magadha-skulpturen deutlich vorhanden, welche bis zur Dynastie der Pālas (zwölftes Jahrhundert n. Chr.) reichen. Die künstlerisch sehr wesentliche Wandlung jedoch, die von den indischen Bildhauern erzielt wurde, scheint mir darin zu liegen, daß das feierliche, faltenreiche Gewand gewissermaßen aufhörte, selbständiger Gegenstand der Darstellung zu sein, daß die Falten, flacher gebildet, zurücktraten, bei manchen Werken fast völlig verschwinden, und daß nun das Gewand den Körper des Buddha so eng umschmiegt, daß es sich mit ihm zu einem harmonischen Ganzen zu vereinen scheint. Man versteht dies vor allem, wenn man die wenigen erhaltenen Buddhastatuen aus der Zeit der Gupta-dynastie (319 bis etwa 540 n. Chr.) betrachtet, von denen die Buddhas von Sarnāth (sitzende und stehende Typen) zu den schönsten Buddhaskulpturen gehören, die es überhaupt gibt.

Der S. 45 abgebildete sitzende Buddha aus Sarnāth kann seine entwicklungsgeschichtliche Herkunft aus Gandhāra nicht verleugnen. Die Geste dharmacakra-mudrā ist unverändert geblieben, die Körperbildung des unmännlich, weichlich, gerade darum aber so überirdisch neutral anmutenden Wesens ist ebenfalls schon aus Gandhāra bekannt. Desgleichen ist die Anbringung szenischer Reliefs an der Vorderseite des Thrones aus Gandhāra übernommen (vgl. Tafel 4 und 6). Ein nicht unbedeutender Unterschied ist in dem Nimbus zu beobachten: die Nimbi der meisten Gandhārabuddhas sind, wie auch unsere Tafeln zeigen, schlichte, runde Scheiben. Vereinzelt kommt am Rand ein bescheidenes Ornament (Wellenlinien) vor, — eine Anlehnung an metallene Statuen, die uns zwar nicht erhalten, wahrscheinlich aber vorhanden gewesen sind (Foucher), wie wir aus den Funden Sir M. A. Steins in Khotan schließen dürfen. Bei dem Buddha von Sarnāth ist der Nimbus nicht mehr die einfache Scheibe, die dem Buddhahaupte wie einer Gestirngottheit zum Hintergrunde dient, sondern die schlichte Glätte hat hier prunkendem Ornamentschmuck Platz gemacht. Während also die Gestalt des Buddha in der Tracht vereinfacht wurde, hat sich an dem Nimbus etwa der umgekehrte Prozeß vollzogen. — Es ist klar, daß die indischen Buddhaskulpturen undenkbar wären ohne die Vorbilder der in Gandhāra geschaffenen Typen. Aber ebenso klar ist es, daß Skulpturen wie diejenigen von Sarnāth keine bloßen Kopien der Gandhāravorbilder sind, sondern, ungeachtet der getreuen Bewahrung der Typen, Werke von eigenem künstlerischen Empfinden beseelter, indischer Künstler. Sie hätten nicht geschaffen werden können, wäre nicht der fruchtbare Einfluß der gräco-buddhistischen Schule auf den

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

empfänglichen Boden einer ſchon vorhandenen indiſchen Kunſt von achtenswerter Höhe gefallen ‹vgl. in dieſem Sinn auch A. Foucher, II, 2 S. 772›.



Buddha, »das Rad der Lehre drehend« ‹Dharmacakramudra›

Heller Sandſtein. Höhe etwa 150 cm. Muſeum zu Sarnāth Etwa fünftes Jahrhundert n. Chr. — Zu beiden Seiten des reichverzierten runden Nimbus je ein Devatā ‹niedere Gottheit, etwa vergleichbar den »Engeln«›, Blumen ſtreuend. Die ſtehenden Tiergeſtalten auf beiden Seiten des Thrones ſind ſtiliſierte, geflügelte Löwen, ein urſprünglich perſiſches Motiv, welches in Thronlehnen häufig begegnet und bis in die neueſte Zeit, insbeſondere bei tibetiſchen Plaſtiken und Gemälden, verwendet wird. Vgl. hierzu Grünwedel, Handbuch, S. 53. Über den Löwen ſtiliſierte Elefantenköpfe. Unterhalb der Hauptfigur im Sockel, zwiſchen den Säulen: Anbeterfiguren und ſitzende Gazellen, in der Mitte das »Rad der Lehre«, von der Schmalſeite aus geſehen.

Daß dieſe indiſche Kunſt vorher bereits perſiſche Einwirkung erfahren hatte, tut hier nichts zur Sache. Für die Feſtſtellung, wo die eigene Leiſtung der indiſchen Künſtler beginnt, iſt es weſentlich, zu bemerken, daß nicht nur die

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

unerschütterliche Ruhe der Gestalt, die sich ja aus den kanonischen Stellungen von selbst ergibt, sondern auch das überirdische, sanfte Lächeln, der Abglanz der innerlichen Versenkung, schon in Gandhāra geschaffen wurden. Man kann dies z. B. an dem auf Tafel 3 gezeigten Kopfe aus späterer Gandhārazeit noch deutlich sehen. Es ist daher nicht zutreffend, dieses Lächeln erst den Künstlern der Guptadynastie zuzuschreiben[52]. Der Unterschied zwischen den Gandhāraplastiken und den Buddhastatuen des eigentlichen Indiens liegt somit weder in den Haltungen und Mudrās — denn diese sind unverändert geblieben —, noch in der geistigen Auffassung des Buddhatypus, dessen apollinische Verklärtheit seit Gandhāra in den besten Werken aller buddhistischen Kunstgebiete wiederkehrt, sondern vielmehr darin, daß durch die Veränderung der Tracht und immer stärkere Nationalisierung des rassenmäßigen Exterieurs eine gewisse heroische Kälte, die den ausgeprägt antiken Typen innewohnt und die von der feierlichen, faltenreichen Tracht ausgeht, verschwindet und durch eine Weichheit, ja manchmal Zierlichkeit ersetzt wird. Wie schon in der Einleitung hervorgehoben wurde, ist ein eingehenderer Vergleich nur unter Berücksichtigung der Bodhisattvas möglich. Es sei hier nur kurz vermerkt, daß auch der Urtyp der Bodhisattvas in Gandhāra entstanden ist: jugendliche Gestalten, mit weichlichen, dionysischen oder apollinischen Zügen wie der Buddha, aber geschmückt mit reichverzierten Kronen oder Turbanen, mit Hals- und Brustketten. Zuweilen tragen sie langlockiges Haar. Wie der Buddha besitzen sie die ūrṇā, das leuchtende Bällchen zwischen den Brauen. Nicht selten findet sich hinter ihren Häuptern der Nimbus ⟨Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien S. 159⟩. Übereinstimmend mit den meisten Gandhārabuddhas tragen sie oft einen kleinen Schnurrbart. Dieser ist von der indischen Plastik nicht übernommen worden, er fehlt daher allen Buddhaskulpturen, welche auf die Plastik der Guptadynastie zurückgehen, nämlich vor allem den Statuen von Bāråbudur auf Java ⟨Tafel 8⟩, auch den meisten siamesischen, von denen ein Teil ⟨siehe unten S. 81 und 84⟩ im Habitus gleichfalls auf die Guptazeit zurückweist*. Bei den stehenden Bodhisattvatypen wird nun in Indien Haltung und Schmuck beibehalten, letzterer nur noch reicher gestaltet, in der Behandlung des Körpers aber tritt an Stelle einer gewissen plumpen Üppigkeit ⟨vgl. z. B. Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien S. 160 Abb. 88⟩ eine noch mehr weiblich wirkende Zierlichkeit: die Taille wird schmaler, die Figur wiegt sich, gleichsam tänzelnd,

* Ganz vereinzelt kommen bärtige Typen in Siam vor. So besitzt das Museum für Völkerkunde in München ⟨Nr. 10452⟩ einen Terrakotta-Kopf aus den Ruinen von Pitsanulok, welcher einen eingeritzten kleinen Schnurrbart wie auch ein Bärtchen an der Unterlippe aufweist.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

in den Hüften ‹vgl. als Beiſpiele die in meiner Schrift »Hochaſiatiſche Kunſt« Tafel 5 bis 7 abgebildeten Bronzen aus Nepāl›. Dieſer Bodhiſattvatypus lebt noch in der Neuzeit fort in den lamaiſtiſchen Bronzen. Als Repräſentant aus dem achtzehnten Jahrhundert kann die hier auf Tafel 12 gezeigte ſitzende Figur des Amitāyus, einer Form des Dhyānibuddha Amitābha, gelten, eine der häufigſten Geſtalten des lamaiſtiſchen Pantheons, in welcher die alten Formen der Bodhiſattvas deutlich erkennbar bewahrt ſind. Die lamaiſtiſchen Buddhafiguren aus Tibet und der Mongolei ſetzen den in der Guptazeit ausgebildeten und bis zum Ausgange der Pāladynaſtie ‹zwölftes Jahrhundert› im Reiche Magadha ſtändig wiederholten Typus fort, für welchen das eng anliegende, wenig faltige Gewand und meiſt die entblößte rechte Schulter ‹wie in den ſpäteren Gandhāraplaſtiken› charakteriſtiſch ſind ‹vgl. Abb. S. 59›. Darum ſehen ſelbſt neuere lamaiſtiſche Buddhas in Bronze ‹vgl. z. B. Hochaſiatiſche Kunſt Tafel 14› den ſteinernen Magadhaſkulpturen der Spätzeit von gleichem Typ noch außerordentlich ähnlich. Andere lamaiſtiſche Figuren wieder haben den reicheren Faltenwurf der Gandhārazeit etwas beſſer erhalten ‹vgl. unſere Tafeln 10 und 11›.

Wenn wir, umgekehrt wie bisher, von der Buddhadarſtellung etwa in Sarnāth ‹S. 45› oder in Bāraābudur ‹Tafel 8› nach Gandhāra zurückſchauen, ſo erkennen wir, wie konſervativ bei aller Verſchiedenheit der Raſſenmerkmale und der Gewandungen doch der Typus fortgeſetzt worden iſt. Dies wäre nicht der Fall geweſen, wenn nicht die in Gandhāra geſchaffenen Geſtalten, beſonders der ſpäteren Zeit, im ganzen Habitus ſchon ſo ſtarke indiſche, den ſpäteren indiſchen Künſtlern alſo vertraut anmutende Züge getragen hätten, ungeachtet der antiken Formen, von welchen dieſe Züge zuerſt umgeben waren. Gerade weil die erſten Buddhaſtatuen in einem Gebiete mannigfacher Raſſenmiſchung, auf einem im Anfang von indiſchen Stämmen bewohnten Boden geſchaffen wurden, trugen ſie in ſich die Vorausſetzungen für die ſtarke Beeinfluſſung, die ſie nach Oſten und Süden hin ausgeübt haben.

Wir wollen uns an dieſer Stelle daran erinnern, daß die ſzeniſchen Darſtellungen auf den Gandhāra-Reliefs offenbar auf die Benutzung der nordbuddhiſtiſchen Verſion der Buddhalegende, des Lalitaviſtara, zurückgehen ‹oben S. 29›. Ganz ähnlich verhält es ſich nun mit den ſzeniſchen Skulpturen von Bāraābudur auf Java. Es iſt, wie Winternitz ‹Geſchichte der indiſchen Literatur II, 1 S. 199› bemerkt, mit Gewißheit anzunehmen, daß die Künſtler, die um 850 bis 900 n. Chr. den Tempel von Bāraābudur ſchmückten, nach einer vom

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Lalitaviſtara nur wenig abweichenden Verſion der Legende gearbeitet haben, ſo daß der holländiſche Forſcher C. M. Pleyte zur Erklärung dieſer Skulpturen den ganzen Inhalt des Lalitaviſtara einfach zitieren konnte[53].

Während der Stil der Buddhaſtatuen Nepāls, des Gebietes des Lamaismus ⟨vor allem Tibet und Mongolei⟩, Javas und zum Teil — mit gewiſſen Einſchränkungen, wie wir noch ſehen werden — Siams ſeine Wurzeln in der nationalindiſchen Plaſtik der Guptazeit und ſo nur mittelbar in Gandhāra hat, liegen die Verhältniſſe in Oſtaſien komplizierter. Ein Volk von ſo uralter künſtleriſcher Tradition und von ſo ſtarkem eigenem künſtleriſchem Wollen wie die Chineſen hat die Geſtalten des Religionsſtifters und der Bodhiſattvas in viel ſtärkerem Maße national geſtaltet und ſie damit erheblich weiter von den urſprünglichen Formen entfernt als die Inder. Zum Teil war dies ſchon die notwendige Folge der Anpaſſung an den chineſiſchen Raſſetypus.

Die Kenntnis des Buddhismus gelangte mit buddhiſtiſchen Mönchen bereits mehr als hundert Jahre v. Chr. nach China[54]. Einige bekannte hiſtoriſche Daten und legendäre Traditionen müſſen hier Platz finden:

Im Jahre 217 v. Chr. ſollen achtzehn buddhiſtiſche Mönche auf dem Wege über Zentralaſien ⟨Turkeſtan⟩ und etwa gleichzeitig ſoll der Sohn des indiſchen Königs Aśoka ⟨oben S. 17⟩ auf dem Seewege nach China gekommen ſein ⟨Legende⟩.

Etwa 45 v. Chr. entſtand die Stadt Chōtſcho in Turfan ⟨Chineſiſch-Turkeſtan⟩.

62 n. Chr. ſchickte der chineſiſche Kaiſer Ming-ti, aus der ſogenannten ſpäteren Han-Dynaſtie ⟨25 bis 221 n. Chr.⟩, Geſandte nach Indien oder in das indoſkythiſche Reich, um buddhiſtiſche Mönche und Schriften heimzubringen. Nach der Legende war dieſe Entſendung durch einen Traum veranlaßt, in welchem eine golden ſtrahlende himmliſche Erſcheinung ſich dem Kaiſer genähert haben ſoll. Ein Bild ⟨des Buddha⟩, welches die Geſandten mitbrachten, ſoll mit jener traumhaften Erſcheinung übereingeſtimmt haben. Schon zu dieſer Zeit gab es in China buddhiſtiſche Klöſter.

95 n. Chr. Zug des chineſiſchen Generals Pan-chou durch Zentralaſien zum Kaſpiſchen Meer.

372 n. Chr. Einführung des Buddhismus in Korea.

Etwa 400 n. Chr. bereiſt der chineſiſche Pilger Fa-hſien Zentralaſien ⟨Khotan⟩, das Gebiet von Gandhāra und Indien.

Etwa 500 n. Chr. angeblich über dreitauſend indiſche Mönche in China.

518 n. Chr. Der chineſiſche Pilger Sung-yun in Indien.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

552 n. Chr. Einführung des Buddhismus in Japan (von Korea aus).

629 bis 645 n. Chr. Der chinesische Pilger Hsüan-chuang bereist China und das Gebiet von Gandhāra.

632 n. Chr. Einführung des Buddhismus in Tibet.

634 bis 713 n. Chr. Lebensdaten des chinesischen Buddhisten I-tsing, welcher achtzehn Jahre lang in Indien reiste und Biographien von sechzig größtenteils chinesischen Pilgern in Indien hinterlassen hat.

Die vorstehenden wenigen Daten werden genügen, um die regen Beziehungen anzudeuten, die seit der Zeit um Christi Geburt, vor allem aber seit der T'ang-Dynastie (618 bis 907 n. Chr.) Indien, und zwar einschließlich des Gandhāra-Gebietes, mit China verbanden. Hervorzuheben ist, daß die bedeutendsten chinesischen Pilger, Fa-hsien und Hsüan-chuang, den Landweg über Zentralasien einschlugen, um nach Indien zu gelangen. Dies war um so natürlicher, als es sich dabei um Gebiete handelte, welche durch die alten Straßen des Seidenhandels (Serer!) schon seit grauer Vergangenheit dem ostwestlichen Verkehr erschlossen waren, über welchen uns die Arbeiten Dr. A. Herrmanns vor kurzem neue Aufschlüsse lieferten.

Die Pilger brachten von ihren Reisen nach Indien nicht nur buddhistische Schriften, sondern auch Buddhabilder mit. In der Tat sind Statuen indischen Ursprungs aus China (vgl. z. B. die bei Grünwedel, Buddhistische Kunst S. 163 Abb. 92 dargestellte zweifellos altindische, vielleicht nepalesische Bronze des Bodhisattva Maitreya, welche Pander in einem Kloster in Peking fand) bekannt. Nun sind aber die Japaner seit Jahrhunderten die eifrigsten Sammler alter chinesischer Bilder und Statuen, worauf es zurückzuführen ist, daß, wer heute die erhaltenen Originale guter alter chinesischer Kunst studieren will, dies in China selbst nur unvollständig bewerkstelligen kann, vielmehr vor allen Dingen die japanischen Sammlungen besuchen muss[55]. So sind sicherlich schon früh auch indische Statuen nach Japan gelangt, und so ist es zu erklären, daß gewisse in Japan geschaffene Bodhisattva-Statuen (insbesondere eine mit übergeschlagenem Beine sitzende Form des Maitreya), teils nackte, teils von eng anliegendem, fließendem Gewande umhüllte Gestalten von eigenartig weicher Linienführung, noch vollkommen indisch wirken[56]. Bei einer großen Reihe von Werken ist in Haltung, Körperdarstellung und Gewandung der Gandhāra-Stil überraschend rein erhalten. Die Japaner selbst geben als Ursprungsort einer Reihe der ältesten Stücke dieser Art Korea an, und wie A. Fischer be-

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

richtet, heißt es in den japaniſchen Muſeen und in den Archiven der Klöſter, in denen ſich ſolche Bildwerke befinden, gewöhnlich folgendermaßen: »Nach den Traditionen des Tempels ſoll dieſes Kunſtwerk im ſoundſo vielten Jahrhundert von Korea gekommen oder von koreaniſchen Künſtlern verfertigt worden ſein[67].« Dieſe Träger des Gandhāra-Stils in der buddhiſtiſchen Plaſtik Japans ſind es, die für die ſpäteren Buddhaſtatuen den Typus geliefert haben ⟨vgl. Tafel 26, 14. Jahrh., und Tafel 27, im gleichen Stil, doch in ſpäterer Zeit gefertigte Replik⟩. Über den unmittelbaren Vergleich dieſer Figuren mit Gandhāra-Plaſtiken vgl. oben Einleitung S. 5. Ein rein künſtleriſcher Vergleich würde erfordern, daß man Stücke von gleicher oder wenigſtens annähernd gleicher Repräſentabilität nebeneinander ſtellte. Hierfür kommt z. B. das hier auf Tafel 1 gezeigte Werk nicht in Frage. —

Vergleichen wir ein japaniſches Meiſterwerk wie etwa den berühmten Amida Butſu von Kamakura ⟨Tafel 25⟩ mit einem typiſchen chineſiſchen Buddha ⟨Fô⟩ ⟨Tafel 14⟩, ſo ſehen wir zwar bei beiden die körperlichen Merkmale übereinſtimmend gebildet, auch ein wichtiges Moment hinſichtlich der Tracht iſt bei beiden Stücken vorhanden: die Bedeckung beider Schultern und die Freilaſſung der Bruſt. Davon abgeſehen aber ſteht der Buddha von Kamakura ⟨Mitte dreizehntes Jahrhundert⟩, ungeachtet ſeiner japaniſchen Geſichtszüge, in der reich gefalteten Gewandung den Gandhāra-Figuren viel näher als die chineſiſche Bronze, welche einen bis etwa in das achtzehnte Jahrhundert immer wieder benutzten und in Tauſenden von konventionellen Stücken vorhandenen Typus repräſentiert. Wie dieſer hier größere, dort geringere Abſtand von der Urform zu erklären iſt, werden wir noch ſehen. Schon vor den überraſchenden archäologiſchen Entdeckungen der letzten Jahrzehnte in Chineſiſch-Turkeſtan waren die engen kulturellen Beziehungen Chinas zu Zentralaſien aus der chineſiſchen Geſchichte und Literatur bekannt. Gerade über die künſtleriſchen Zuſammenhänge ſind eine Anzahl wertvoller Daten in der chineſiſchen Kunſtliteratur überliefert. Der geniale Sinologe Friedrich Hirth hat dieſe Berichte in ſeiner noch heute grundlegenden Abhandlung »Über fremde Einflüſſe in der chineſiſchen Kunſt« ⟨Jahresbericht der Geographiſchen Geſellſchaft München für 1894 und 1895, München 1896, S. 223—288, auch als ſelbſtändiges Buch erſchienen⟩ mitgeteilt und auf Grund ſeiner ausgezeichneten Kenntniſſe des Chineſiſchen kritiſch verwertet. Wichtig iſt vor allem, daß Hirth aus der Ornamentik chineſiſcher Bronzeſpiegel ſchon für das zweite vorchriſtliche Jahrhundert einen griechiſch-baktriſchen Einfluß feſtſtellt, der ſich den nationalen chineſiſchen Elementen aſſimiliert hat. Damit hatten zum erſten Male weſtliche

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Formen in die bis dahin seit Jahrtausenden spontan entwickelte und ausgeprägt nationale chinesische Kunst Eingang gefunden. In der Periode von etwa 100 v. Chr. bis etwa 200 n. Chr. treten inmitten einer bis dahin rein ornamentalen, hoch entwickelten Formenwelt ausgezeichnete figürliche Darstellungen, besonders von Menschen und Pferden auf ⟨Hirth S. 232⟩. Religiöse Kultusfiguren von menschlicher Gestalt gab es in China vor Einführung des Buddhismus überhaupt nicht. Als im Jahre 67 n. Chr. die Gesandten des Kaisers Ming-ti zurückkehrten, brachten sie buddhistische Statuen mit. Dies hätte bereits den Anlaß für die Herstellung solcher Statuen in China bilden können. Aber hiervon ist nichts bekannt, chinesische buddhistische Skulpturen aus jener Zeit sind nicht nachweisbar. Noch während des dritten Jahrhunderts n. Chr. wurden die für den Kultus zu verwendenden Buddhastatuen aus Indien und anderen buddhistischen Ländern bezogen ⟨Hirth S. 254⟩. Die ältesten in China vorhandenen buddhistischen Steinskulpturen ⟨Grotten von Long-mên, Ta-t'ung-fu⟩ gehören frühestens dem vierten Jahrhundert n. Chr. an[58]. Der erste chinesische Künstler, welcher Buddhastatuen schuf, war nach den chinesischen Quellen Tai-lu, der im vierten Jahrhundert lebte. Er muß ein Genie gewesen sein, denn er wird als Musiker ebenso gerühmt wie als Maler und Bildhauer. Seine Buddhastatuen waren teils Bronzegüsse, teils Holzschnitzereien. Wir bemerken hier, daß die älteste bekannte datierte buddhistische Bronze aus China, eine Statue des Bodhisattva Maitreya, ganz in indischem Stil gehalten, aus dem Jahre 435 n. Chr. stammen soll[59].

Inzwischen hatte sich, wie schon erwähnt, in Turkestan eine buddhistische Plastik entwickelt, welche den Stil von Gandhāra fortsetzte. Schon im ersten Jahrhundert n. Chr. hatte der Buddhismus in Turkestan seinen Einzug gehalten, und etwa um das Jahr 80 n. Chr. gelangten buddhistische Schriften, von Mönchen überbracht, aus Turkestan nach China. Die Ergebnisse der Expeditionen nach Turfan haben den Nachweis erbracht, daß an jenen heute vom Wüstensande verwehten Kulturstätten in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten nicht nur ein buntes Völkergemisch beisammen gesessen hat, sondern auch, daß dort die verschiedensten Religionen vertreten waren. Neben den Buddhisten sind z. B. die Anhänger des Zoroaster ebenso nachgewiesen wie Manichäer und syrische Christen. — Die Abhängigkeit der buddhistischen Plastik dieses Gebietes von Gandhāra ergibt sich sowohl aus einer Vergleichung, als auch aus gewissen Funden, die auf einer der preußischen Turfan-Expeditionen gemacht wurden. Während die Gandhāra-Skulpturen aus Chloritschiefer be-

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

ſtehen, iſt das Material der Plaſtiken aus Turkeſtan zumeiſt mit Stuck überzogener Lehm, abgeſehen von vereinzelten kleinen Bronzen. In Khotan aber wurden einige kleine Skulpturen aus Alabaſter und aus Himālaya-Schiefer, in Turfan z. B. ein Löwe aus Schiefer gefunden ⟨vgl. le Coq, Buddhiſtiſche Spätantike I S. 12⟩, die vermutlich nicht an Ort und Stelle angefertigt, ſondern importiert ſind.

Die Bedeutung der Funde in Turkeſtan für die Entwicklungsgeſchichte des Buddhatypus liegt darin, daß hier, in Beſtätigung der alten Vermutung Grünwedels, das verbindende Glied einer Entwicklungsreihe vor uns liegt, die in Gandhāra beginnt und in Oſtaſien endet, und daß wir hier ſogar ſchrittweiſe verfolgen können, wie in der Geſichtsbildung und in der Gewandung ſich allmählich der Übergang vollzieht. »An den Statuenköpfen ſieht man, wie die tiefliegenden Augen der Europäer- und Indergeſichter nach vorn geſchoben werden, wie erſt die Brauen, dann die Augen ſelbſt ſchräg geſtellt werden ⟨vgl. Tafel 9⟩, wie der indiſche Haarſchmuck, die Kronen uſw. ſich oſtaſiatiſch verändern, kurz, wie ſich aus Gandhāra-Typen oſtaſiatiſche entwickeln« ⟨A. v. le Coq, Buddhiſtiſche Spätantike I S. 8⟩.

Die Buddhageſtalten in der Plaſtik und auf den Fresken von Turkeſtan tragen teils die rechte Schulter entblößt, wie wir dies ſchon bei den ſpäteren Typen von Gandhāra kennenlernten, teils haben ſie beide Schultern bedeckt, während die Bruſt, in tiefem Ausſchnitt, nackt bleibt. Dieſe Anordnung iſt in China ſeit dem fünften Jahrhundert üblich geworden, und hier haben wir alſo den Urſprung für die Freilaſſung der Bruſt bei den typiſch gewordenen Statuen ſpäterer Epochen in China ⟨Tafeln 14, 15, 16⟩ und in Japan ⟨Tafeln 25, 26, 27, 31⟩. ⟨Vgl. Foucher II, 2 S. 706.⟩

Wir haben ſchon oben darauf hingewieſen, daß die typiſchen Buddhaſtatuen Japans die Formen von Gandhāra weit treuer bewahrt haben, als dies in der ſpäteren Entwicklung der buddhiſtiſchen Plaſtik Chinas der Fall iſt. Dabei müſſen wir dieſes Urteil allerdings auf einen Teil der chineſiſchen Buddhaſtatuen beſchränken, nämlich die ſogenannten fôiſtiſchen. In China beſteht der Buddhismus einesteils in der Form des Fôismus ⟨Fô = chineſiſch: »Buddha«⟩, außerdem aber in der über die Mongolei aus Tibet eingeführten Form des Lamaismus. Von der lamaiſtiſchen Plaſtik habe ich an anderer Stelle ⟨»Hochaſiatiſche Kunſt«⟩ auf Grund der Arbeiten Waddells und Grünwedels eine gemeinverſtändliche Darſtellung gegeben. Es ſei daher hier nur kurz geſagt, daß die lamaiſtiſchen Buddha- und Bodhiſattva-Typen auch in China ihren indiſchen Habitus beibehalten und keine nationalchineſiſchen

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Weſenszüge angenommen haben ⟨Tafeln 10, 11, 12⟩, allerdings mit gewiſſen Ausnahmen ⟨ſiehe Einbandzeichnung⟩. Anders die fôiſtiſchen Geſtalten. Sie ſind tatſächlich chineſiert, und wenn auch in der Geſichtsbildung die leiſen Spuren der Quelle immer noch erkennbar ſind, ſo iſt doch das überirdiſche Lächeln, das in Japan ſelbſt bei kleinen und an ſich nicht bedeutenden Stücken noch rein erhalten iſt, bei typiſchen fôiſtiſchen Kultfiguren oft zum Ausdruck der Bonhommie geworden ⟨vgl. Tafel 14, 15⟩. Die Erhaltung des urſprünglichen Stils in der japaniſchen Plaſtik iſt alſo einmal dadurch bedingt geweſen, daß die erſten Vorbilder nicht chineſiſche, »chineſierte« Typen waren, ſondern offenbar einen direkten Weg aus der Sphäre von Gandhāra nach Japan gefunden hatten. Nun haben wir bereits erwähnt, daß als Herkunftsland der in Japan aufbewahrten Statuen von deutlichem Gandhāra-Charakter Korea bezeichnet wird. Aus Korea haben die Japaner im Jahre 522 n. Chr. den Buddhismus erhalten. Damals ſchickte der König von Pekche ⟨Korea⟩ dem japaniſchen Kaiſer Kimmei ⟨540—571⟩ eine Buddhaſtatue aus Gold und Kupfer. Dies war der Anfang eines in der Folgezeit ſtändig wiederholten Imports buddhiſtiſcher Bilder und Figuren. Schon Gonſe ⟨in ſeinem Werke »L'Art Japonais« I, 163 ff.⟩ hat darauf aufmerkſam gemacht, daß die altbuddhiſtiſche Kunſt der Japaner eher indiſch iſt als chineſiſch. Dieſen Charakter müſſen demnach ſchon die koreaniſchen Vorbilder gehabt haben. Daß und aus welchem Grunde dies in der Tat der Fall war, hat Friedrich Hirth in glänzender Weiſe aus den literariſchen Quellen nachgewieſen[60]. Die Einzelheiten ſind ebenſo überraſchend wie bedeutungsvoll. Da ſie ſeither zwar den Fachgelehrten geläufig geworden, der Allgemeinheit aber unbekannt geblieben ſind, müſſen ſie hier in Kürze mitgeteilt werden: Im Jahre 1365 n. Chr., einige Jahre bevor die Ming-Dynaſtie die Mongolenherrſchaft in China ablöſte, wurde in China ein kunſtgeſchichtliches Werk veröffentlicht, das T'u-hui-pan-kien. Im fünften Kapitel daſelbſt werden einige Angaben über die Malerei in den Nachbarländern Japan, Turkeſtan, Tibet und Korea gemacht. Der Autor berichtet, daß die religiöſe Malerei in Korea ſich dort ſeit der Zeit der T'ang-Dynaſtie ⟨618—907⟩ ſelbſtändig entwickelt habe, und zwar werde ſie auf das Vorbild des Malers Weï-tſchi-I-ſöng zurückgeführt, deſſen Manier ſich bis ins kleinſte Detail dorthin fortgepflanzt hatte. Wer war nun aber Weï-tſchi-I-ſöng? Er war der Sohn des Malers Badſchna ⟨Weï-tſchi-Pa-tſchi-na⟩, den der Kaiſer Yang-ti ⟨605—617, Sui-Dynaſtie⟩ an ſeinen Hof zog, an welchem er bedeutende Männer verſchiedener Nationen, auch indiſche Mönche, vereinigte. Badſchna ſtammte aus dem Weſten, aus Khotan,

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

jener alten Stätte buddhiſtiſcher Kultur am Südrande des Tarimbeckens, welche von Sir M. A. Stein ‹»Ancient Khotan«› archäologiſch erſchloſſen worden iſt. Hirth entnimmt dieſe Herkunftsangabe aus übereinſtimmenden Notizen in der Biographie des I-ſöng, des Sohnes Badſchnas, ſowie in der Geſchichte der Malerei in China des Kunſthiſtorikers Tſchang-yen-yüan ‹841 n. Chr.›. Durch die ſeither gemachten Funde in Turkeſtan iſt Hirths Vermutung ‹S. 259›, daß in Khotan eine buddhiſtiſche Malſchule beſtand, beſtätigt worden, und ſeine fernere Annahme, daß Badſchna ſchon als fertiger Maler aus Khotan nach China kam und ſeine Manier als Lehrer des Sohnes auf dieſen übertrug, iſt mehr als eine bloße Hypotheſe. So ſehen wir im ſiebenten Jahrhundert in China nicht einen einzelnen Künſtler, ſondern eine Malerfamilie, die aus Zentralaſien ſtammt und Formen und Technik der heimatlichen Malerei, in welcher die Traditionen von Gandhāra bewahrt wurden, in Oſtaſien pflegt, und von der wir außerdem wiſſen, daß ihre Schule gerade in Korea feſten Fuß faßte, dem Lande, aus welchem mit dem Buddhismus auch buddhiſtiſche Statuen und Bilder nach Japan kamen. Foucher hat neuerdings darauf hingewieſen, daß es nach den Ergebniſſen der Expeditonen in Turkeſtan der Zeugen Badſchna und Weï-tſchi-I-ſöng nicht mehr bedürfe, um die Herkunft der ſtarken, an Gandhāra erinnernden Züge in der japaniſchen Kunſt zu erklären. In der Tat iſt die nachgewieſene Exiſtenz jener Künſtlerfamilie turkeſtaniſchen Urſprungs in China heute nur ein perſönliches Beiſpiel für die Beziehungen zwiſchen beiden Gebieten, die ſicherlich noch durch andere Maler, Bildhauer und handwerksmäßige Former ‹darüber unten S. 55› hergeſtellt wurden. Daß aber die Schule des Badſchna insbeſondere in Korea heimiſch wurde, iſt auch jetzt noch von beſonderer Bedeutung. Übrigens bildet die Familie des Badſchna nicht etwa den einzigen ſpeziellen Beleg für jene Beziehungen. Schon ein Maler des ſechſten Jahrhunderts, Tſ'au-tſchung-ta, ſtammte aus Tſ'au, einem Gebiete, welches von Hirth ‹S. 255› mit der Gegend von Kabul, alſo direkt mit dem Herzen der Gandhāra-Provinz, identifiziert wird. Selbſt wenn nichts weiter bekannt wäre als nur das Wirken dieſer einzelnen zentralaſiatiſchen Künſtler in Oſtaſien, wäre damit ſchon das Wiederauftauchen der in Gandhāra entſtandenen Formen im fernen Oſten erklärt; ich brauche nicht auf viele Beiſpiele aus der europäiſchen Kunſtgeſchichte hinzuweiſen, um daran zu erinnern, welch entſcheidender Einfluß auf ganze Epochen oft von einer einzigen ſtarken Künſtlerperſönlichkeit ausgegangen iſt. Und Perſönlichkeiten von ſtarker künſtleriſcher Wirkſamkeit müſſen die oben genannten geweſen ſein, da ſie ſonſt nicht noch nach Jahrhunderten in

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

der chinesischen Kunstgeschichte mit solcher Betonung hervorgehoben worden wären.

Auch die technische Seite muß hier berührt werden, da sie den Zusammenhang noch mehr verdeutlicht. Material und Technik der Statuen aus Turfan beschreibt A. v. le Coq (a. a. O. S. 12 f.). Danach gibt es einmal Statuen mit einem mehr oder weniger roh ausgearbeiteten Steinkern. Darüber befindet sich eine Schicht Stuck, welcher als weißer Fond für die in lebhaften Farben gehaltene Bemalung unter reicher Verwendung von Blattgold dient. V. le Coq bemerkt treffend, daß wohl auch in Gandhāra das eintönige Grau der Plastiken aus Schiefer einst mit weißer Grundierung und strahlender Bemalung überzogen gewesen sei*. Man weiß, daß dies schon in der Antike üblich war. Wenn wir dies berücksichtigen, so dürfen wir vermuten, daß gar manche der Gandhāraskulpturen, welche wir im Gegensatz zu einer Reihe sorgfältig gemeißelter Werke als schematisch, ja plump empfinden, im vollständigen Zustande von größerer Feinheit gewesen sind. — Die meisten Statuen und Köpfe aus Turkestan aber sind überhaupt keine eigentlichen Skulpturen, sondern — Produkte der Formerei! Den Kern bildet ein Gemenge von Lehm, Pflanzenfasern oder Tierhaaren, welches zu einer zähen Masse geknetet wurde. Daraus wurde die Figur in rohem Umriß geformt, bei größeren Statuen aus mehreren Teilen, die durch Holzstücke oder Strohseile miteinander verbunden wurden. Innere Festigkeit gewann der Rumpf entweder durch einen Kern aus Stein, zuweilen aber auch lediglich durch ein Bündel Schilfrohr, zusammengehalten durch ein Strohseil. Alsdann konnte die Feinarbeit beginnen, d. h. die Anbringung der Oberfläche des Bildwerkes aus fein geschlemmtem Lehm. Hierzu benutzten die Hersteller einfach Hohlformen, wie sie an den Ruinenstätten noch vorgefunden worden sind. Schließlich erfolgte wieder die Bemalung und Dekorierung mit Blattgold. Bei Halb- oder Dreiviertelreliefs genügte eine Form, während für die weniger häufigen freistehenden Statuen zwei Formen nötig waren, die durch hölzerne Pflöcke verbunden wurden. Analog wurden für die feststehenden Typen in der Freskenmalerei mehrfach Schablonen verwendet. Man erkennt, welche Bedeutung die Verwendung der Hohlformen für die weitere Entwicklung haben mußte: sie lag in der Bewahrung der künstlerischen Tradition und der Stabilisierung der Typen. Sie erleichterte auch die Weiterverbreitung der Typen nach Osten und ermöglichte es, daß in China und später in Japan, wo nicht nur so hohe eigene künstlerische Kul-

* Das ist keine Hypothese, denn mehrere Gandhārakōpfe im Berliner Museum tragen noch die Farbspuren!

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

turen bestanden, sondern auch edleres Material vorhanden war, jene letzten Ausstrahlungen der Antike einer neuen, ostasiatischen Entwicklungsperiode zur Basis dienen konnten*. Wichtig ist es, daß nicht nur die Typen, sondern auch technischen Methoden aus Zentralasien nach China gewandert sind. Auch in China gab und gibt es bis in das neunzehnte Jahrhundert Skulpturen aus Lehm mit Stucküberzug. A. Fischer erwähnt z. B. ein großes Wandrelief in dieser Technik aus dem zum Kloster Ta-fô-sse in Cheng-ting-fu gehörenden »Tempel der fünf Buddhas«. Das Relief entstammt erst der Zeit des Kaisers Tao-kuang (1821—1851). Fischer beschreibt auch die Herstellung größerer Statuen dieser Art. Sie deckt sich mit der aus Turfan bekannten: »Auf einem Haufen ungebrannter Ziegel wird ein rohes Holzgerüst aufgestellt, das als Gerippe für die darzustellende Figur dient. Um dieses Gerippe werden dann Lehmmassen, die später mit Stuck überzogen und bemalt werden, aufgelegt.« (A. Fischer, Erfahrungen auf dem Gebiete der Kunst in Ostasien S. 15.) Fischer fügt hinzu, daß in China Werke aus solchem Material nur von verhältnismäßig kurzer Lebensdauer seien. Daß in Turfan so viele Stücke mitsamt der Bemalung leidlich gut erhalten sind, ist offenbar dem trockenen Wüstenklima Zentralasiens zu verdanken. — Von dieser Technik scheint auch etwas in die spätere Bronzeplastik übernommen worden zu sein, nämlich die Stuckauflage. Die chinesische Bronzegußtechnik ist bekanntlich sehr alt und hatte in der Herstellung von Gefäßen und Geräten längst eine hohe Blüte erlebt, ehe die nachweisbaren fremden Einflüsse einsetzten. Ob in jenen Zeiten der autochthonen chinesischen Kunst, also bis etwa ins zweite Jahrhundert v. Chr., Bronzegegenstände schon bemalt oder vergoldet wurden, ist nicht bekannt. Dagegen haben schon buddhistische Statuetten aus dem fünften Jahrhundert — Bodhisattvagestalten etwa im Stil der auf Tafel 19 gezeigten Bronze — zuweilen eine Feuervergoldung, wie sie später für die lamaistischen Bronzen charakteristisch ist. Diese Feuervergoldung ist, wie sich aus technischen Gründen ergibt, unmittelbar auf der Bronze angebracht. Daneben aber gibt es eine kalte Vergoldung durch Auflegung von Blattgold und anscheinend auch durch Bemalung mit einem aus Goldstaub hergestellten Überzuge. Solche Vergoldung bedarf einer Grundierung, da sie sonst nicht auf der glatten Bronze haftet. Die Grundierung wird durch einen ganz dünnen Stucküberzug

* Die Verwendung von Schablonen bei den Fresken von Turkestan ist auf bestimmte, stets wiederkehrende Typen beschränkt. Daneben gibt es eine große Anzahl selbständiger Werke von starker künstlerischer Wirkung, die durch Linienführung und Farbenpracht überraschen. Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung dieser Malereien ist von ihrem Kunstwert übrigens unabhängig.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

geschaffen. Zahlreiche typische Bronzen, die in dem chinesierten zentralasiatischen Stil noch während der Mingzeit (1368—1644) ja noch bis ins achtzehnte Jahrhundert gegossen wurden (vgl. Tafel 14, 16, 17, 20) und von denen sich viele im Besitz europäischer Museen und Sammler befinden, tragen noch die mehr oder weniger gut konservierten Spuren solcher leicht abbröckelnder Vergoldung. Der Stucküberzug wird aber auch als Fond für farbige Bemalung solcher Bronzen benutzt. Besonders Rot und Grün finden sich als Tönungen des Gewandes, des Lotussockels usw.[61]. Auch die Innenwände der durchweg hohlen Bronzen sind zuweilen auf dünnem Stuckgrunde dunkelrot bemalt. Hat die Bronze infolge fehlerhaften Gusses Löcher, was bei den massenhaft hergestellten typischen Kleinbronzen in der Sockelpartie oft der Fall ist, so wird das Loch mit einem Stück Gewebe, welches auf der Innenseite angeklebt wird, unterlegt. Ein anderes Verfahren, das ich mehrfach konstatieren konnte, besteht darin, daß die Oberseite der schadhaften Partie mit einer offenbar in feuchtem Zustande aufgetragenen Papierschicht überzogen wird. Dadurch wird das Loch verstopft, so daß, wenn die Figur grundiert und bemalt ist, der Gußmangel unsichtbar ist. Der Sammler, in dessen Hände ja fast ausschließlich die typischen Figuren gelangen, die ich hier im Auge habe, wird bei aufmerksamer Beobachtung das Gesagte häufig bestätigt finden. —

In Japan befinden sich neben einer Reihe von Holzskulpturen angeblich koreanischer Herkunft Statuen aus getrocknetem Lack (Kanshitsu), welche aus »Indien« stammen sollen und dabei den Gandhārastil deutlich erhalten haben (Museum zu Nara). Einige dieser alten Statuen aus Kanshitsu hat A. Fischer mit nach Deutschland gebracht. Es ist nun interessant, daß das Vorhandensein buddhistischer Kleinplastiken aus hartem Harz auch in Turkestan festzustellen war. Darüber vgl. unten S. 98 Nr. 29.

Aus den vorstehenden kurzen Betrachtungen, so unvollständig sie auch nur sein konnten, gehen die folgenden einfachen Tatsachen hervor:

Die Typen des Buddha in Ostasien, deren Urformen sämtlich in Gandhāra geschaffen wurden, sind auf zwei Wegen nach dem Osten gelangt. Teils kamen sie aus Indien, und zwar durch Vermittlung einerseits indischer, andererseits chinesischer Mönche und Pilger. So gab es im Kloster Nālanda im Lande Magadha (nordöstliches Vorderindien), in welchem Hsüan-chuang sieben Jahre lang buddhistische Theologie studierte, nach dem Bericht des alten chinesischen Kunsthistorikers Têng-ch'un eine förmliche Massen-

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

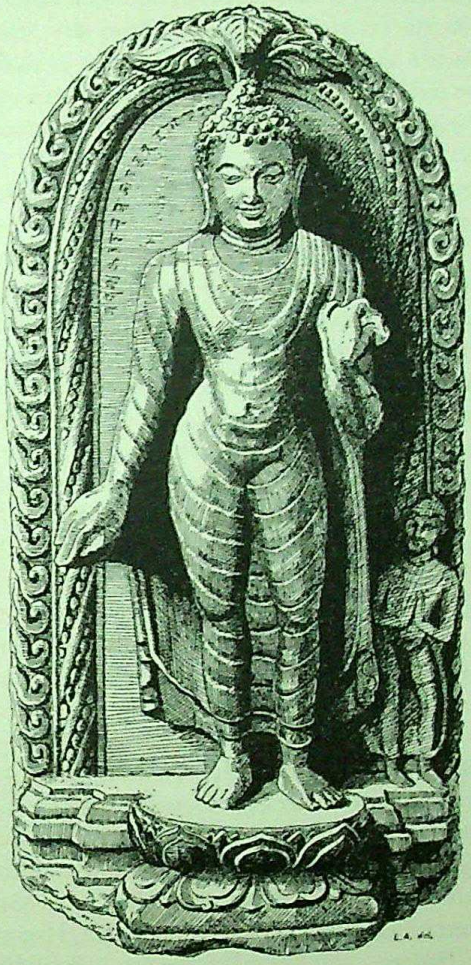
produktion buddhiſtiſcher Götterbilder [62]. National-indiſche Typen zeigen ferner die lamaiſtiſchen Götterbilder in China, denn dieſe ſtammen aus Tibet, das den Buddhismus über Nepāl — wenn man dies geographiſch nicht ſchon ſelbſt zu Indien rechnen will — aus Indien erhalten hat. Alle Typen aus dieſen Herkunftsgebieten ſind alſo zunächſt national-indiſch und bewahren nur mittelbar noch gāndhāriſche Stilformen.

Zum anderen Teil kamen die Typen aus Zentralaſien ‹Turkeſtan, »Serindia« [Sir M. A. Stein]›. Dieſe Typen zeigen urſprünglich ziemlich reinen Gandhāraſtil, da dieſer in Turkeſtan ſelbſt in Malerei und Plaſtik fortlebte ‹die noch ungeklärten Beziehungen zur ſaſſanidiſchen und früh-iſlamiſchen Kunſt dürfen für die Betrachtung des Buddhatypus allein außer Berückſichtigung bleiben›. Schon in Zentralaſien ſind dieſe Typen allmählich mehr oder weniger aſiatiſiert, chineſiert worden. Die fôiſtiſchen Typen Chinas dürften auf ſolche Miſchtypen zurückgehen, welche in China ſelbſt noch mehr national-chineſiſchen Habitus annahmen. Die verhältnismäßig treuere Bewahrung der Gandhāraformen bei der Mehrzahl der japaniſchen Statuen beruht einerſeits auf dem Import von Bildwerken ſeit dem ſechſten Jahrhundert n. Chr. aus Korea, andererſeits auf der Pflege des Stils aus Zentralaſien ſtammender Künſtler in Korea ſeit dem Anfange des ſiebenten Jahrhunderts.

Auf der Grundlage dieſer Tatſachen beginnt aber nun erſt die eigentliche buddhiſtiſche »Kunſtgeſchichte« Oſtaſiens. Was wir hier zeigen wollten, iſt lediglich die Ableitung der Typen. Gewiß beſchäftigte ſich ſchon die helleniſtiſche Quelle mit indiſchen und nicht durchweg mit aus der Antike ſtammenden Darſtellungsgegenſtänden, gewiß iſt die buddhiſtiſche Kunſt des fernen Oſtens ein eigenes nationales Kunſtgebiet, deſſen künſtleriſche Bedeutung auch aus der geſamten Kultur Oſtaſiens zu begreifen iſt und durch die Entwicklungsgeſchichte der von außen gekommenen Typen nur zu einem Teile beleuchtet wird. Doch ohne dieſe Typen wäre die buddhiſtiſche Kunſt Oſtaſiens undenkbar. In der Literatur unſerer Tage zeigt ſich nun eine Erſcheinung, die wir ſchon in der Einleitung berührten: die Neigung einiger von äſthetiſchen Geſichtspunkten ausgehender Schriftſteller, nicht nur die künſtleriſche Bedeutſamkeit der Gandhārakunſt herabzuſetzen — was ja nur ein ſubjektives Geſchmacksurteil darſtellt —, ſondern, im Widerſpruch mit den Ergebniſſen der archäologiſchen und hiſtoriſchen Forſchung, ihre entwicklungsgeſchichtliche Funktion gefühlsmäßig zu leugnen. Die pſychologiſche Grundlage dieſer Ablehnung iſt nicht ganz klar. Iſt es die Abneigung gegen eine Miſchkunſt, wie es die von Gandhāra nun einmal iſt? Aber wo gibt es auf der Erde eine unab-

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri



Relief aus dem Magadha-Gebiet (nordöſtliches Vorderindien).

Dunkelgrauer Granit. Höhe 60 cm. Etwa neuntes Jahrhundert n. Chr. Berlin Muſ. I. C. 33670. Über die Abweichungen gegenüber dem (älteren) Gandhāratypus vgl. oben S. 43 und 44. Erhalten geblieben ſind u. a. folgende aus Gandhāra ſtammende Einzelheiten: Die Stellung der Figur einſchließlich Arm- und Beinhaltung, die Behandlung des Haares, die reichen, wenngleich hier ſchmiegſamer geſtalteten Gewandfalten, das Poſtament, die Blätter oberhalb des Kopfes als Andeutung des Bodhibaumes (vgl. unten S. 101 und Tafel 5) Hier ſieht man gleichzeitig die Urform gewiſſer birmaniſcher und ſiameſiſcher Typen. Vgl. z. B. Tafel 40b und 42b. Dem Buddha links zur Seite ſteht ein Mönch mit anbetend erhobenen Händen (vgl. Tafel 4 und 5), wie gewöhnlich zum Zeichen der Ehrerbietung viel kleiner als der Buddha dargeſtellt. Eine faſt genau übereinſtimmende ſiameſiſche Figur dieſer Art zeigt Tafel 43b.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

hängig von jedem fremden Einflusse von irgendeinem Volke rein entwickelte Kunst! Muß denn die verdienstvolle Hervorhebung der hohen künstlerischen Werte, welche in den asiatischen nationalen Kulturen geschaffen wurden und welche der großen Zahl der Gebildeten so lange unbekannt waren, damit verbunden werden, jeglichen »europäischen« Einfluß zu bestreiten oder als unbedeutend abzutun? Das wäre doch nichts weiter als das entgegengesetzte Extrem gegenüber einer heute überwundenen Anschauung, welche außerhalb Europas keine wahren Kunstschöpfungen zu finden glaubte. Überdies flossen ja auch die Anfänge der griechischen Kunst aus ägyptischen und vorderasiatischen Quellen, woran Foucher gleichsam zur Beruhigung jener einseitigen Beurteiler erinnert. Und dennoch konnte auf diesem Boden eine nationale griechische Kunst erwachsen, die für uns die »klassische« geworden ist. Die Anerkennung der entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge und die Erkenntnis des »nationalen künstlerischen Wollens« schließen einander nicht aus, sondern bedingen vielmehr vereint die »kunstgeschichtliche« Erkenntnis [63].

Vielleicht fühlt sich der Leser, nachdem er die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung der Plastik von Gandhāra erkannt hat, angeregt, nun auch ihren künstlerischen Wert aus den besten Werken kennenzulernen [64], von welchen wir nur auf Tafel 6 eine Probe bieten ‹vgl. die Nachweisungen auf S. 23›. Dann wird er dem Indologen Dr. Heinrich Zimmer zustimmen, welcher eine wegen ihrer grundsätzlichen Bedeutung sehr lesenswerte Besprechung ‹in der Deutschen Literaturzeitung 1923 S. 246 ff. besonders S. 250› mit folgenden Worten über die Buddhas von Gandhāra schließt: »Ihre lächelnden Häupter, in denen der indische Genius die klassisch-antike, menschlich begreiflichere Darstellung des Göttlich-Transzendenten als männlicher oder weiblicher Typus in einer mystischen Synthese beider Pole so völlig überwand, daß die spätere Kunst von Innerindien, Java und Ostasien nur mehr das rassenmäßige Exterieur, aber nicht mehr den sublimen Geist ‚vom anderen Ufer' zu asiatisieren brauchte, werden noch die Liebe der Kenner finden, wenn die Modereaktion, die sich ihnen heute abweisend in den Weg stellt, längst vergessen sein wird. Der europamüde Purismus, der den befruchtenden hellenistischen Einschlag in die indisch-ostasiatische Kunst leugnet oder als belanglos hinstellt, als täte sein Eingeständnis ihrer originalen Größe Abbruch, wird genau so zum toten Inventar der Wissenschaftsgeschichte wandern wie die frühere allzulange Unterschätzung rein indischer Kunst unter der Suggestion eines klassischen Ideals, der er als Reaktion — und übertreibend wie Reaktionen meist — das verdiente Ende bereitet hat.«

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

III.

MĀNUṢIBUDDHAS, DHYĀNIBUDDHAS UND BODHISATTVAS

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Im erſten Jahrhundert n. Chr. entſtand die Lehre des Mahāyāna, durch welche der Buddhismus geſpalten wurde. In allen gemeinverſtändlichen Schriften über den Buddhismus iſt hierüber Näheres geſagt, ſo daß wir uns für unſeren Zweck auf wenige Bemerkungen beſchränken können. Das Mahāyānaſyſtem hat ſich aus Gedanken entwickelt, die ſchon im urſprünglichen Buddhismus vorhanden waren ‹Herm. Beckh I, 23›. Sein Syſtematiker iſt Nāgārjuna, der als der Verfaſſer des »Lehrbuches von der Vollkommenheit der Erkenntnis« und darum als der eigentliche Gründer des Mahāyāna angeſehen wird. »Mahāyāna« heißt »großes Fahrzeug« im Sinne eines Strebens nach dem großen Ziele. Dieſes Ziel iſt, als künftiger Buddha ‹Bodhiſattva› wiedergeboren zu werden, »zum Heile vieler Menſchen, zum Glück vieler Menſchen, aus Mitleid mit der Welt«. Die Anhänger des Hinayāna, des »kleinen Fahrzeugs«, erſtreben dagegen nur die eigene Erlöſung. Aus dem Mahāyānaſyſtem iſt die Vorſtellung von den Dhyānibuddhas und Dhyānibodhiſattvas hervorgegangen. Wir finden daher die Geſtalten der letzteren nur in der religiöſen Kunſt derjenigen Gebiete, welche dem Mahāyānaſyſtem zugehören, d. h. in Zentralaſien und Oſtaſien ‹China, Japan›, ferner in der Form des Lamaismus in Tibet, Bhutan, Sikkim, auch in Nepāl. Auch auf Java, wo der Buddhismus längſt wieder erloſchen iſt, beſtand er in der Form des Mahāyāna. Dagegen gehören dem Hinayāna an: Ceylon, Birma, Siam und Annam ‹außerdem eine geringe Anhängerzahl in Bengalen›. Unter den buddhiſtiſchen Kultfiguren der letztgenannten Gebiete begegnen uns alſo keine Dhyānibuddhas.

Das Weltgeſchehen zerfällt in Weltperioden ‹kalpa›, deren Zahl nach indiſcher Anſchauung unendlich iſt. In manchen dieſer Weltperioden erſcheint ein Buddha ‹Buddhakalpa›, in anderen nicht ‹»leeres Kalpa«›, in manchen wiederum bis zu fünf Buddhas ‹Bhadrakalpa = »geſegnetes Weltalter«›. Ein ſolches iſt das unſere. Unſerem Gautama Buddha ſind in früheren Zeitaltern des gegenwärtigen Kalpa ſchon vorhergegangen: Krakucchanda,

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Kanakamuni, zuletzt Kāśyapa. Sein Nachfolger, alſo der letzte Buddha unſeres Kalpa, wird der jetzige Bodhiſattva Maitreya ſein. Alle dieſe ſind irdiſche Geſtalten, Mānuṣibuddhas = »Buddhas von Menſchengeſtalt«. Nun hat nach der Vorſtellung der nördlichen Buddhiſten jeder Mānuṣibuddha ein myſtiſches Ebenbild. Dieſes Ebenbild befindet ſich in einem der imaginären Terraſſenhimmel, welche den vier Stadien der Reflexion oder Beſchauung entſprechen, und heißt darum Dhyānibuddha. Der irdiſche, der Mānuṣibuddha, wird vorgeſtellt als durch Emanation aus dem Dhyānibuddha hervorgegangen. Jeder Mānuṣibuddha hat ſomit in ſeinem Dhyānibuddha »ſein verklärtes Selbſt im Himmel« ⟨Piſchel-Lüders S. 91⟩. Weiter hat jeder Dhyānibuddha einen durch Emanation erzeugten »ſpirituellen Sohn« ⟨Jinaputra⟩, den Dhyānibodhiſattva. Für das jetzige und das folgende ⟨letzte⟩ Zeitalter unſeres Kalpa ergibt ſich die folgende Aufſtellung[65]:

	Dhyānibuddha ⟨Buddha der Reflexion⟩	Dhyānibodhiſattva ⟨ſpiritueller Sohn des Dhyānibuddha⟩	Mānuṣibuddha ⟨Buddha auf Erden und von menſchlicher Art
Gegenwärtiges Zeitalter	Buddha Amitabha ⟨Buddha des unermeßlichen Glanzes⟩	Bodhiſattva Avalokiteśvara ⟨= der herabſchauende Herr⟩, oder Padmapāṇi ⟨= der einen Lotus in der Hand trägt⟩	Śakyamuni ⟨Gautama⟩
Künftiges Zeitalter	Amoghaſiddha	Viśvapāṇi ⟨= der gekreuzte Donnerkeile, viśvavajra, trägt⟩	Maitreya ⟨gegenwärtig noch Bodhiſattva⟩

⟨Über Avalokiteśvara im Lamaismus vgl. Hochaſiatiſche Kunſt S. 32⟩

Rhys Davids verglich die Vorſtellung von den Dhyānibuddhas mit den Emanationen der gnoſtiſchen Kirche und hält perſiſchen Einfluß für möglich. Grünwedel ⟨Buddhiſtiſche Kunſt in Indien S. 169 f.⟩ hat gezeigt, daß die Anfänge der künſtleriſchen Darſtellung der Dhyānibuddhas ſchon in Gandhāra gegeben ſind. Auch Grünwedel iſt der Anſicht, daß hier perſiſche ⟨zoroaſtriſche⟩ Lehren zugrunde liegen, insbeſondere weiſe der Name »Amitābha« = »unermeßlicher Glanz«, »unermeßliches Licht« aufs entſchiedenſte auf Berührung mit der altperſiſchen Lichtreligion hin. Nachdem inzwiſchen die Funde in Turkeſtan einerſeits den Zuſammenhang der dortigen künſtleriſchen Kultur mit Gandhāra erwieſen, andererſeits die Überlieferung beſtätigt haben, daß

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

es in Turkeſtan Zoroaſtrier gab, gewinnen dieſe Vermutungen immer mehr an Greifbarkeit, ohne indes ſchon entſchieden zu ſein.

Der Dhyānibuddha Amitābha begegnet uns in der buddhiſtiſchen Kunſt Tibets und der Mongolei ‹Lamaismus› ebenſo häufig wie in China und Japan. Aber die Beſtimmung der Figuren, d. h. die Feſtſtellung, welcher Buddha gemeint iſt, iſt nicht immer einfach. Körperlich werden nämlich die Dhyānibuddhas nicht anders vorgeſtellt als Mānuṣibuddhas, insbeſondere alſo Gautama. Und auch die Stellungen und Geſten ‹mudrās› ſind die gleichen, d. h. ſie kommen bei beiden Arten von Buddhas vor. Man kann auch nicht ſagen, daß ein Nimbus oder Aureol einen Dhyānibuddha zweifellos kenntlich mache, denn wie der Nimbus ſchon in Gandhāra hinter jedem Buddha, ja auch hinter vielen Bodhiſattvafiguren ſich erhebt, ſo hat bis nach Oſtaſien oft genug auch Gautama einen Nimbus. Nun hat allerdings die nördliche Kirche gewiſſe Dhyānibuddhas mit ganz beſtimmten Mudrās ausgeſtattet. So wird Amitābha gewöhnlich ſitzend in der Dhyānamudrā gezeigt ‹vgl. Tafel 25›. Ebenſogut aber könnte es, iſoliert betrachtet, Gautama in der gleichen Geſte der Meditation ſein. Bei der auf Tafel 14 gezeigten chineſiſchen Bronze, einem der häufigſten Typen, würde die Entſcheidung überhaupt nicht zu geben ſein, wenn man nicht wüßte, daß in den Tempeln ſolche Figuren gewöhnlich von Bodhiſattvas umgeben ſind, aus denen man folgern kann, daß auch hier Amitābha gemeint iſt. Es gibt zwei Hilfsmittel, um einen Buddha individuell zu beſtimmen. Das eine gilt nur für lamaiſtiſche Figuren und iſt auf maleriſche Darſtellungen beſchränkt: es iſt die Beſtimmung an Hand der konventionellen Farben, welche jeder Geſtalt des lamaiſtiſchen Pantheons zukommen ‹darüber vgl. Hochaſiatiſche Kunſt S. 27, 37›. Die andere Möglichkeit der Deutung liegt vor, wenn die Nebenfiguren der zu beſtimmenden Geſtalt vorhanden ſind. Haben wir eine ſolche Trinität vor uns — deren es viele verſchiedene gibt —, ſo ſehen wir gewöhnlich klar. Beiſpielsweiſe iſt Amitābha im Lamaismus oft umgeben einerſeits vom Bodhiſattva Avalokiteśvara ‹ſ. oben›, andererſeits vom Bodhiſattva Mahāſtāmaprāpta. Eine ſolche Trinität zeigt unſere Einbandzeichnung. Über den letztgenannten Bodhiſattva iſt noch wenig bekannt; Herr Prof. Grünwedel hat mich freundlich auf die japaniſche Interpretation hingewieſen, nach welcher Amitābha zwei Emanationen habe: für »Erbarmen« Avalokiteśvara, für »Weisheit« Mahāſtāmaprāpta ‹Arthur Lloyd, Shinran and his work, Tōkyō 1910, S. 21, 61›. Aus der Einbandzeichnung können wir ferner lernen, daß die Mudrās für einen und denſelben Buddha verſchieden ſind, je nachdem er ſitzt oder ſteht. Der ſtehende Amitābha hält

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

die rechte Hand geöffnet (»spendend«, »Segen gebend«, Varadāmudrā). Dies ist eine Mudrā, welche bei einer sitzenden Buddhafigur den Dhyānibuddha des vorigen Zeitalters unseres Kalpa, den Ratnasambhava, kennzeichnen würde (abgebildet Hochasiatische Kunst, Tafel 19, linke Figur). Für Amitābha ist diese Geste selten, wir haben hier also eine durchaus nicht typische, sondern eine Ausnahmegestaltung vor uns. Nach Grünwedel handelt es sich um einen Mischtypus, der »auf Ausgleichsversuche mit fôistischen Typen hinweist« (Grünwedel P.). Daß dies richtig ist, erweist unsere Tafel 16. Hier sehen wir einen stehenden fôistischen Typus, wahrscheinlich Amitābha, welcher mit dem lamaistischen Typus auf dem Einband in der Haltung völlig übereinstimmt, nur fehlt dem fôistischen Stück die Almosenschale, die aber sicherlich einmal vorhanden war. Der Fall ist ganz allgemein und grundsätzlich lehrreich, da man aus ihm erkennt, daß die lamaistischen und die fôistischen Formen nicht getrennt sind, sondern ineinander übergehen. Die fôistischen Formen, an Zahl nur arm gegenüber dem reichhaltigen lamaistischen Pantheon, haben sicher vieles aus dem letzteren im Laufe der Zeit übernommen. So bemerkt man auf den Häuptern fôistischer Typen oft lamaistische Kronen (vgl. z. B. Tafeln 12 und 17). Das japanische Pantheon zeigt sehr starke Ähnlichkeiten mit dem lamaistischen und bewahrt offenbar die charakteristischen Züge gemeinsamer Urformen. Hier harrt der vergleichenden Typenforschung noch eine komplizierte Aufgabe. Um die Beziehungen aller dieser Gebilde zueinander zu entwirren, wird es besonders der Heranziehung der japanischen Traditionen über die einzelnen japanischen Typen bedürfen (Grünwedel P. und Mythologie des Buddhismus S. 141).

Von den Bodhisattvas interessiert uns in dem begrenzten Rahmen unserer Betrachtungen besonders der Dhyānibodhisattva Avalokiteśvara. Dieser spielt in der ganzen nördlichen Kirche eine hervorragende Rolle. Wie diese Kirche ganz allgemein die Gestalten der Buddhas und Bodhisattvas zu Göttern gemacht hat, überirdischen Wesen, die man anbetet, so ist Avalokiteśvara ein Hauptgegenstand der Verehrung. Ihn fleht man an um Hilfe in aller Not, und ihm gilt in der lamaistischen Kirche die bekannte heilige Formel: OṂ MAṆI PADME HUṂ = »Ja, du Kleinod im Lotus, Amen!« Es ist bekannt, daß dieser Bodhisattva in China mit einer Göttin identifiziert wird, deren Name Kuan-yin (japanisch Kwannon) auf einer irrigen Übersetzung des Namens Avalokiteśvara beruht. Bei der Übersetzung wurde von den Chinesen offenbar das Sanskritwort iśvara = Herr irrtümlich svara = »Stimme« gelesen, und so wurde aus einem »herabschauenden Herrn«

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

»der auf die Stimme oder die Laute Herabſchauende, Betrachtende«. Die Identität beider Weſen ergibt ſich zweifellos aus den Attributen. Die Attribute des Avalokiteśvara — die aber nicht bei jeder Figur ſämtlich vereinigt zu ſein brauchen — ſind: Lotusblume, Fläſchchen, Roſenkranz und zuweilen eine kleine Buddhafigur in der Krone, das Abbild des ſpirituellen Vaters des Bodhiſattva, des Dhyānibuddha Amitābha. Alle dieſe Attribute ſieht man auch bei den Darſtellungen der Kuan-yin, vgl. Tafel 19 ⟨mit Flaſche⟩, Tafel 20 ⟨mit Schale anſtatt des Fläſchchens in der linken Hand, die Lotusblume, die ſich in der rechten befunden hat, fehlt⟩, Tafel 21 ⟨mit Roſenkranz in der Rechten und einer Miniaturfigur des Amitābha an dem Stirnreifen⟩, die mehrarmige japaniſche Form auf Tafel 30 hält in ihren Händen u. a. Lotusblume, Roſenkranz und Fläſchchen. Schon im Lamaismus finden wir mehrarmige Formen des Avalokiteśvara. Der jeweilig lebende Dalai Lama, das Haupt der lamaiſtiſchen Kirche, gilt als Inkarnation der vierarmigen Form[66]. Intereſſant iſt die elfköpfige Form, welche auf folgende Legende zurückgeht: der Bodhiſattva hat für die Erlöſung aller irdiſchen Weſen gewirkt und glaubt nun ſein Ziel erreicht. Aber ſchon nach kurzer Zeit muß er ſehen, wie die Höllen ſich wieder füllen. Vor Schmerz zerſpringt ihm das Haupt. Nun bildet Amitābha aus den Stücken zehn Häupter und darüber als elftes ſein eigenes. Eines der zehn Häupter aber zeigt die furchtbare Geſtalt, welche dem Avalokiteśvara von nun an zuteil wird[67]. Im lamaiſtiſchen Pantheon werden die Köpfe gewöhnlich in einer ſich nach oben verjüngenden Pyramide übereinander angeordnet. Sitzende japaniſche Figuren der entſprechenden elfköpfigen Kwannon ſieht man auf den Tafeln 29 und 30.

Der Kult der Kuan-yin in China iſt ſehr alt. Aus der chineſiſchen Literatur wiſſen wir, daß dieſe Göttin ſpäteſtens im ſiebenten Jahrhundert auch in Korea ſchon hoch verehrt wurde und einen Hauptgegenſtand der religiöſen Kunſt bildete. Eigentümlich iſt es, daß Avalokiteśvara in Oſtaſien gerade einer weiblichen Gottheit gleichgeſetzt wurde. Wir wollen uns hier daran erinnern, daß nicht nur der Buddha, ſondern auch die Bodhiſattvas ſchon von Gandhāra her keinen entſchiedenen Geſchlechtstypus haben. Vielmehr ſind ſie, wie wir geſehen haben, androgyn geſtaltet, und daran ändert das kleine Schnurrbärtchen, das wir bei vielen Gandhārabuddhas beobachten und das in die eigentlich indiſche, in die javaniſche ſowie in die hinterindiſche Plaſtik nicht übergegangen iſt, wohl aber in Turkeſtan und in Japan auftritt, kaum etwas. Es mag daher zutreffen, wenn Leigh Ashton ⟨An Introduction to the Study of Chineſe Sculpture p. 101⟩ bemerkt, daß die buddhiſtiſchen

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Gottheiten in China urſprünglich geſchlechtslos geweſen ſeien. Ob ſeine weitere Annahme zutrifft, daß die Ausprägung weiblicher Typen auf dem Einfluß des indiſchen Śaktikultes beruhe, darf hier dahingeſtellt bleiben ⟨über den Śaktikult vgl. Hellmuth v. Glaſenapp, Der Hinduismus, S. 395 ff.⟩. Für uns kommt mehr die Frage in Betracht, woher der weibliche Habitus der Kuan-yin-Typen ſtammt. Ohrringe und Kettenſchmuck auf nacktem Oberkörper ⟨Tafel 19⟩ zeigen ſchon die Bodhiſattvas von Gandhāra. Gewänder wie auf Tafeln 20 und 21 weiſen auf Zentralaſien ⟨oben S. 52⟩, während das kapuzenartig den Kopf mitbedeckende Gewand anderer Kuan-yin-Statuen ⟨vgl. Tafel 23⟩ einen Zuſammenhang mit der Nonnentracht vermuten läßt, die wir aus den Fresken Turfans kennen. — Da die Bodhiſattvas von Gandhāra her nicht das kurzlockige Haupt des Buddha, sondern unte ihren Kronen langes, lockiges oder ſtraffes Haar tragen, ſo kann der unbefangene Betrachter noch heute leicht den Eindruck haben, eine weibliche Figur zu ſehen, wo eine ſolche nicht gemeint iſt ⟨vgl. Tafel 12⟩. Andererſeits iſt es, wenn man die androgyne Typologie kennt, manchmal nicht leicht, ein weibliches Weſen ſelbſt in den Fällen zu erkennen, in denen ein ſolches beſtimmt gemeint iſt ⟨Tafeln 20 und 21⟩. Andere Formen, wie die auf den Tafeln 23 und 24 abgebildeten, ſind rein weiblich.

Die Umdeutung des Avalokiteśvara zu einer weiblichen Gottheit ergibt ſich alſo zwanglos aus der Typengeſchichte. Nun gibt es aber in China verſchiedene Typen der Kuan-yin, und einige derſelben haben Attribute, welche dem Avalokiteśvara fehlen und die wir unten erwähnen werden. Aus dieſem und anderen Gründen gelangte J. J. M. de Groot zu der Anſicht, daß die Gottheit Kuan-yin in China ſchon vor Einführung des Buddhismus exiſtiert habe[68], — eine Anſicht, der wir nicht zu folgen vermögen. De Groot ſtützt ſich hauptſächlich auf ein chineſiſches Buch, das er während ſeines Aufenthaltes in Makao kennenlernte und das den Titel führt: Nan-hai-kuan-yin-ch'üan-ch'uan, d. h. »Vollſtändige Erzählung von der Kuan-yin des ſüdlichen Meeres«. Es iſt die Legende von der Königstochter Miao-shan, die ſpäter zur Kuan-yin geworden ſein ſoll:

Vor einigen tauſend Jahren lebte in einem Lande, das nach der Beſchreibung von China aus im Südweſten geſucht werden muß ⟨vielleicht iſt Siam gemeint, daher »Kuan-yin des ſüdlichen Meeres«⟩, ein König, dem ſeine Gemahlin nach langer Kinderloſigkeit drei Töchter ſchenkte. Die jüngſte, Miao-shan ⟨= »Bewunderungswürdige Tugend«⟩ wollte nicht, wie die Schweſtern, heiraten, ſondern ledig bleiben, um durch Meditation die

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Erleuchtung zu erlangen. Der Zorn des Königs hierüber kannte keine Grenzen. Miao-shan flüchtete in ein Kloster, doch der König ließ es in Brand stecken. Da durchstach sich das Mädchen die Kehle, das Blut spritzte zum Himmel empor, fiel als Regen auf die Erde zurück und löschte den Brand. Nun wollte der König seine Tochter enthaupten lassen, indessen dem Henker zerbrach das Schwert in den Händen und Miao-shan blieb unversehrt. Jetzt versuchte man es mit einer Lanze, doch diese zerbrach ebenfalls. Endlich gelang es, die Jungfrau zu erdrosseln. Da erschien auf Befehl Yamas, des ⟨indischen⟩ Gottes der Unterwelt, der Schutzgott des Ortes in Gestalt eines Tigers und führte den Leichnam und die Seele des Mädchens in die Unterwelt. Miao-shan wandelte nun durch die Reihen der Verdammten in der Hölle, aber wo sie sich zeigte, hatte ihr tiefes Mitleid und ihr Gebet die Wirkung, daß die Sünder erlöst wurden und auf die Erde zurückkehren konnten. Als die Fürsten der Unterwelt diese wunderkräftigen Gebete ebenfalls kennenzulernen wünschten, willfahrte Miao-shan dieser Bitte unter der Bedingung, daß alle Seelen aus der Hölle befreit würden. Dies geschah, und so verwandelte sich die Hölle sofort in ein Paradies. Jetzt bekam aber der Totengott Yama Besorgnis um das Bestehen seines Reiches, er gab die Seele der Miao-shan frei und ließ sie auf die Oberwelt zurückkehren. Auf Bitten Śākyamunis ließ sich nun Miao-shan auf der Insel P'u-t'o im Chu-san-Archipel als Kuan-yin nieder. Dort befindet sich noch heute das größte Heiligtum der Göttin ⟨an der Küste der Provinz Chê-kiang⟩. — Die Legende ist, wie schon de Groot erkannte, heterogenen Ursprungs, sie enthält einige taoistische Züge. Sicherlich kann sie uns manche Attribute der Kuan-yin erklären. In der Legende heißt es z. B., daß Miao-shan im Kloster niedrige Arbeiten verrichten sollte und daß ihr hierbei die Tiere, darunter die Vögel, halfen. Ein Vogel brachte ihr auch später eine Perlenkette, den Rosenkranz, das Abzeichen ihrer Würde. Darum erblickt man neben der Kuan-yin oft eine kleine Vogelgestalt, zuweilen auf einer Lotusblüte sitzend, den Rosenkranz im Schnabel. Eine kleine Knabengestalt, flehend oder betend die Hände zu der Göttin emporstreckend, ist ihr Schüler und treuer Begleiter Chen-tsai, eine kleine weibliche Figur, in den Händen eine Perle haltend, ist eine andere Begleiterin, die Tochter des Drachenkönigs, namens Lung-nu ⟨»Drachentochter«⟩. Oft wird an Stelle der menschlichen Gestalt auch ein Drache am Sockel dargestellt. Die Figur auf Tafel 21 sitzt auf einer aus dem Meer emporwachsenden Lotosblume, offenbar einem Symbol für die Insel P'u-t'o. Die Blume steigt denn auch nicht direkt aus dem Wasser empor, sondern sie steht auf einer kleinen Insel, auf welcher

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

eine Tiergeſtalt zu Füßen der Göttin liegt. Es iſt die Geſtalt des Tigers, in welcher der Gott die Miao-shan in die Unterwelt brachte, während ein anderer Gott ſie in der gleichen Tiergeſtalt auf den Chu-san-Archipel trug. Bei einer anderen Form, in welcher die Göttin direkt auf dem Tiger ſitzend abgebildet wird, darf man erwägen, ob hier nicht eine Verwechſlung mit einem Löwen oder wenigſtens Ableitung von einem Löwen vorliegt. Dann würde ſich zeigen, daß auch die Geſtalt des Tigers, wie ſo vieles in jener komplexen Legende, erſt ſekundär iſt. Wir hätten dann nämlich eine Brücke auch von dieſen auf den erſten Blick rein chineſiſchen Kuan-yin-Typen zu Avalokiteśvara. In der nördlichen Kirche führt Amitābha ⟨oben S. 64⟩ den Beinamen Siṃhanāda = »der mit der Löwenſtimme« ⟨vgl. oben S. 13⟩. Dieſer ehrende Beiname kommt nun auch Amitābhas ſpirituellem Sohne, eben dem Bodhiſattva Padmapāṇi oder Avalokiteśvara zu. In ſeiner Form als Siṃhanāda wird Avalokiteśvara auf einem kauernden Löwen ſitzend dargeſtellt. Die Grundlage dieſes Typus finden wir wieder in Gandhāra. Dort gibt es eine Göttin, welche auf einem Löwen ſitzt und eine Laute in der Hand hält. Es iſt der Typus der indiſchen Göttin der Muſik, Sarasvati ⟨Grünwedel, Buddhiſtiſche Kunſt in Indien S. 101, Mythologie S. 123⟩. Betrachten wir nun die Porzellanfigur auf Tafel 24 ⟨ſogenanntes Blanc-de-Chine-Stück aus dem achtzehnten Jahrhundert⟩, ſo ſehen wir hier auch in den Händen der Kuan-yin die Laute, die übrigens noch ganz die Form der altindiſchen Viṇā hat, und wir ſehen ferner zwei muſizierende Begleiter, mit Klapper und Flöte. Man hat gelegentlich vermutet, daß dieſe Form auf jenem erwähnten ſprachlichen Mißverſtändnis beruht, durch welches aus dem »herabſchauenden Herrn« ein »auf die Stimme Herabſchauender« geworden ſei. Wir glauben nicht, daß dieſe Annahme zutrifft, ſondern vielmehr, daß dieſe Form der Kuan-yin nichts weiter iſt als die chineſierte Sarasvati. Der heilige Vogel dieſer indiſchen Göttin iſt die Gans. Die Gans dürfte auch der auf dem Sockel der auf Tafel 24 gezeigten Figur in Relief gebildete Vogel ſein. Man erkennt, wie mannigfache Quellen hier fließen. Einen recht intereſſanten Beweis hierfür liefern uns weiter diejenigen Figuren, welche die Kuan-yin mit einem Kinde zeigen ⟨Beiſpiel Tafel 23⟩. Mehrere Forſcher ſind der Anſicht, daß dieſe Form auf chriſtliche Vorbilder zurückgeht, und man ſpricht daher häufig von der »buddhiſtiſchen Mutter Gottes«. In der Tat iſt die Ähnlichkeit zuweilen auffallend, beſonders bei Exemplaren, welche das Kind, der Maria gleich, mit beiden Armen halten. Es mag auch ſein, daß ſpätere Kuan-yin-Darſtellungen dieſes Typus unter dem Eindruck von Madonnenbildern geſchaffen wurden. Aber die Kuan-yin

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

mit dem Kind an sich hat ursprünglich nichts mit der Maria zu tun, wenigstens nicht direkt. A. Foucher hat uns auch hier wieder den Schlüssel geliefert. Foucher weist nämlich nach, daß die Urform eine indische Göttin zweiten Ranges, eine Yakṣiṇi oder gar Teufelin, Rākṣasi, ist, namens Hāriti. Hāriti ist die Fee der Kinder, aber ursprünglich in unheilvollem Sinne, indem sie sich und ihre fünfhundert Kinder von menschlichen Kindern nährte, die sie verschlang. So begegnet sie in Nepāl noch als »Göttin der Windpocken«. Von Buddha bekehrt, wandelte sie sich zu einer gütigen und verehrten Gestalt. Sie tritt in Gandhāra in antikem Gewand auf, sie findet sich auch auf den Wandmalereien in Zentralasien, von Kindern umgeben ⟨vgl. A. v. le Coq, Chōtscho [1913] Tafel 40; M. A. Stein, Desert Cathay II, Tafel XI b⟩. Foucher macht darauf aufmerksam, daß auch in anderen Kulturgebieten das Motiv der Göttin als Mutter mit dem Kinde auftaucht ⟨vgl. in Ägypten Isis mit Horus⟩, daß es nicht immer dasselbe Ideal ist, das hier versinnbildlicht wird, daß wir aber auch hier, wenigstens in Asien, von einer »Kontinuität des Typus« sprechen dürfen ⟨vgl. Foucher II, 1 bis 140 ff.⟩. So ist also der Ursprung der Kuan-yin mit dem Kinde religionsgeschichtlich nicht im Christentum, sondern in Indien zu suchen. Davon verschieden aber ist der archäologische Tatbestand, und dieser schließt einen Zusammenhang mit frühchristlichen Motiven über Gandhāra nicht aus. In China wird die Kuan-yin, die »Göttin der Barmherzigkeit«, auch als Helferin in Fällen der Sterilität betrachtet und um Kindersegen angefleht. Das Kind gilt als Sinnbild dieser ihrer Funktion. Die andere chinesische Auffassung, daß die Kinderfigur den Jünger Chen-tsai darstelle, ist eine wenig geschickte Deutung aus späterer Zeit. — Endlich sei noch erwähnt, daß die der Göttin zugeschriebenen Funktionen nicht überall dieselben sind. In Amoy z. B. gilt sie unter anderem auch als Schutzpatronin der Prostituierten*.

Von anderen Bodhisattvas wollen wir uns hier nur noch kurz mit einer auch in Europa bereits zu Popularität gelangten Figur befassen, dem sogenannten »Dickbauchbuddha« ⟨Tafel 18⟩. Er ist eine der interessantesten Gestalten im nordbuddhistischen Pantheon. Im Lamaismus gehört er zu den fünfhundert Arhats ⟨»Würdigen«⟩ und hier wieder zu der besonderen Gruppe von acht-

* Während der Drucklegung des vorliegenden Buches erschien eine Abhandlung über Kuan-yin von Melanie Straßny, betitelt »Einiges zur buddhistischen Madonna« ⟨Jahrbuch der asiatischen Kunst, herausgegeben von Georg Biermann, Bd. I, Leipzig 1924⟩, die im einzelnen hier nicht mehr berücksichtigt werden konnte. Es handelt sich im wesentlichen um die verdienstliche Zusammenstellung der auch hier vorgetragenen bisherigen Forschungsergebnisse. Bemerkenswert ist eine Reihe guter Abbildungen japanischer Kwannontypen.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

zehn Sthaviras, d. h. »Älteſten«. Er führt hier die Bezeichnung Hva-ſhaṅ, Ho-ſhang und gilt als Wiedergeburt des Bodhiſattva Maitreya, des Buddhas des kommenden Zeitalters. Darum nennt man ihn in China Ta-tu-tſze-mi-lo-fô, d. h. »[Dickbäuchiger] Maitreya-Buddha«. Der japaniſche Name iſt Hotei. Der Dickbauchbuddha wird als Gott des Reichtums angeſehen und hat darum einen umfangreichen Sack ⟨mit Koſtbarkeiten⟩ als Attribut bei ſich ⟨auf Tafel 18 hält er mit der Linken die Öffnung des Sackes zuſammen⟩. Gleichzeitig gilt er aber auch als Gottheit der Fruchtbarkeit, und zuweilen ſieht man ihn, in Bronze oder in Porzellan, von einer ganzen Schar ſpielender kleiner Kinder umgeben. All dies ſcheint chineſiſche Geſtaltung, wie denn die ganze Figur dieſes behäbig daſitzenden Gottes mit ſeinem geradezu anſteckend humorvollen Geſicht urchineſiſch wirkt. Freilich denkt man bei ſeinem Anblick weniger an den feinen Humor, der uns in manchen Werken der chineſiſchen Literatur, in der Unterhaltung mit ſchriftgewandten Chineſen höherer Bildung begegnet, als vielmehr an die derben Späße, mit denen die Hſiao-hua, d. h. »Lachgeſchichten«, die zuweilen mit gepfefferten Pointen verſehenen Anekdoten des Volkes, zu enden pflegen. Und dennoch liegt der Urſprung auch dieſer Geſtalt nicht in China. Was wir ſchon aus der Entwicklung der baktriſchen Münzen kennengelernt haben — und hier zeigt ſich, aus welchem Grunde wir dieſe Entwicklung beſprachen —, das erkennen wir auch in dieſem Falle: die Umwandlung von Typen unter Beibehaltung der weſentlichen Formen in Typen von ganz oder teilweiſe anderer Bedeutung. Die Urform iſt der indiſche Reichtumsgott Kubera oder Vaiśrāvaṇa. Auf der ſteinernen Umzäunung des Stūpa von Barāhat ⟨Bharhut⟩ — aus der Zeit der älteſten Teile von Santſchi, vielleicht noch älter, alſo etwa Wende des dritten zum zweiten Jahrhundert v. Chr. — iſt Kubera noch ein ziemlich ſchlanker, ſtehender Mann. Als König der Yakṣas ⟨Dämonen⟩ finden wir ihn von einzelnen kleinen Dämonengeſtalten umgeben. Er iſt in Barāhat noch ganz in der Art indiſcher Götter mit Turban, reichem Kettenſchmuck und Binden bekleidet. Die Veränderung des Exterieurs iſt erſt das Werk des Hellenismus. In Gandhāra iſt Kubera eine ſitzende, gedrungenere Männergeſtalt in loſem antikem Gewande, welches den Oberkörper und den Leib zum größten Teile frei läßt. Eine kleine Dämonengeſtalt, ein nackter Knabe, ſteht ihm zur Seite. Gegenüber aber iſt ein neues Motiv hinzugetreten: ein nackter Mann, der zu Füßen des Gottes einen Sack mit Gold ausleert ⟨abgebildet nach Burgeß und erklärt bei Grünwedel, Mythologie S. 23⟩. Grünwedel macht darauf aufmerkſam, daß dieſer Tributträger — denn ein ſolcher iſt offenbar gemeint — an ähnliche

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Darstellungen auf spätantiken Kaiserporträts erinnert. Fast übereinstimmend wird dann eine andere indische Gottheit dargestellt: Mahākāla, eine Form des Śiva, die später im lamaistischen Pantheon in den verschiedensten, bald gütigen, bald schrecklichen Formen auftritt. Es scheint, daß für die fernere Entwicklung des Kuberatypus der antike Bacchus zum Vorbilde gedient hat. In Mathurā, im eigentlichen Indien, außerhalb der Gandhāraprovinz, sind außerordentlich starke hellenistische Einflüsse vorhanden gewesen, zweifellos von Gandhāra her. Dort ist nun in mehreren Steinreliefs eine korpulente Gestalt zu beobachten, die nicht wie eine Vorstufe, sondern schon wie der fertige Dickbauchbuddha selbst anmutet ⟨vgl. die Abbildungen bei Foucher II, 2 Nr. 490, 491, 492⟩. Dieser Mahākāla, von Begleitern umgeben, hat auf dem einen Relief einen Becher in der Hand, mit Recht gibt Foucher diesem Werke die Unterschrift »Scène de Bacchanales«. So sehen wir mehrere Urbilder des Dickbauchbuddha: einmal das antike Motiv des schwelgerischen Reichen ⟨Grünwedel, P.⟩, außerdem den indischen Gott Kubera. Dessen Dämonenbegleiter sind die Vorstufen der harmlosen Kinder, die in China den Dickbauchbuddha umgeben. Sein Geldsack aber ist im Anfang der Sack des Tributträgers. In Tibet ist auch diese Gestalt in ganz anderer Weise wieder umgedeutet worden. Doch ist über die Entwicklung im einzelnen noch wenig bekannt, u. a. sind die Beziehungen zu byzantinischen Motiven noch aufzuklären ⟨Grünwedel, P.⟩*.

* Während unser Buch sich im Druck befand, erschien in dem von Georg Biermann herausgegebenen »Jahrbuch der asiatischen Kunst«, Bd. I ⟨Leipzig 1924⟩ die Abhandlung »Dickbauch-Typen in der indisch-ostasiatischen Götterwelt« von Prof. Lucian Scherman. Was in unserem Text nur in wenigen skizzenhaften Strichen geschehen konnte, ist in der genannten bemerkenswerten Arbeit verwirklicht: eine monographische Zusammenstellung des vorhandenen Materials über den Dickbauch-Typus auf den Spuren besonders Grünwedels und Fouchers und unter Hinzufügung eines reichen Schatzes an Abbildungen aus den verstreuten und weiteren Kreisen nicht leicht zugänglichen Quellenwerken. Einen Abschluß bildet die Abhandlung Schermans freilich noch nicht, weil, wie schon oben bemerkt, einige Beziehungen dieser Gestalt noch der Klärung harren. Das Studium dieser ausgezeichneten Monographie, die wir im einzelnen hier nicht mehr berücksichtigen konnten, kann nur eindringlich empfohlen werden.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

»Der vom Gebirge kommende Buddha«,
die oſtaſiatiſche Form des Śramaṇa Gautama, d. h. des Gautama während ſeiner Askeſe ‹vgl. unten S. 90›. Chineſiſche Bronze aus dem achtzehnten Jahrhundert. Musée Guimet, Paris, No. O. 952. Nach J. J. M. de Groot ‹unten S. 115 Anm. 68›. Dieſe Geſtalt kommt in Oſtaſien auch ſitzend vor ‹vgl. oben S. 33›. Die Urform aus Gandhāra zeigt Tafel 6.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

IV.

BUDDHATYPEN VON BIRMA UND SIAM

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Die Archäologie Hinterindiens ist bisher noch bei weitem nicht so systematisch betrieben worden wie diejenige der vorderindischen Halbinsel, von einzelnen Arbeiten über begrenzte Gebiete ‹Kambodja› abgesehen. Die mannigfachen Völkerverschiebungen, die vielfach verschlungenen Beziehungen der verschiedenen Nationen untereinander und mit Südindien und Ceylon einerseits, mit China andererseits, die wechselnden politischen Schicksale der hinderindischen Reiche lassen dieses komplexe Kulturgebiet recht unübersichtlich erscheinen. Wir beschränken uns auf einige heute schon mögliche allgemeine Bemerkungen über die Buddhatypen von Birma und von Siam[69].

Schon zur Zeit des Königs Aśoka, also im dritten Jahrhundert v. Chr., sollen in Birma buddhistische Missionsversuche gemacht worden sein. Aber erst um das Jahr 450 erfolgte die eigentliche Bekehrung, und zwar von Ceylon aus. Damals gab es auf Ceylon bereits Buddhastatuen. Wir dürfen annehmen, daß die früheste figürliche buddhistische Plastik in Birma auf Vorbildern aus Ceylon beruhte. Die typischen Buddhastatuen allerdings, deren Formen seit dem zwölften bis dreizehnten Jahrhundert vollkommen stereotyp geblieben sind ‹Tafeln 32 und 33› und welche bis in das siamesische Gebiet reichen ‹Ruinen von Kampeng Pet›, müssen im nördlichen Vorderindien ihre Vorbilder haben, denn sie zeigen den reichen Faltenwurf, der sie den Urformen von Gandhāra näher erscheinen läßt als den Statuen von Ceylon ‹Anurādhapura und Polonnāruwa›. Die letzteren haben die glatten Formen der Gupta- und Pālazeit, die Drapierung ist dem Körper eng angeschmiegt. Große Kunstwerke scheinen sich unter den birmanischen Buddhastatuen dieser späten, bis auf die Jetztzeit reichenden Epoche, von denen es gewaltige Exemplare in vielfacher Menschengröße gibt, nicht zu befinden. Bis hinab zu den kleinen Marmorfiguren, die schon ein Exportartikel geworden sind, zeigen sie gewöhnlich dieselben Formen, es ist der schon in Gandhāra entwickelte nationalindische Typ mit entblößter rechter Schulter. Charakteristisch ist eine Art Binde, welche die Stirn gegen das Haupthaar abschließt und an der man diesen Typus

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

birmanischer Buddhas sofort erkennt. Überhaupt achte man zunächst auf die Bildung des Kopfes, insbesondere auch des uṣṇiṣa ⟨oben S. 29f.⟩, um die wichtigsten nationalen Formen voneinander unterscheiden zu können. Allerdings ist dies nicht ganz leicht, denn die Übergänge zwischen den hinterindischen Typen sind recht fließend. So gibt es birmanische Formen mit spitzkegelförmig gekrönten Köpfen ⟨vgl. z. B. Tafeln 40b, 41, 43a⟩, welche

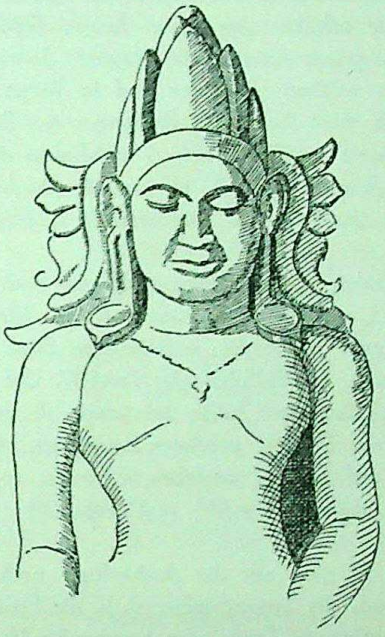
Kopf einer birmanischen Buddhastatue aus Marmor
mit terrassenartiger Krone und großen Ohrzieraten. Nach dem ⟨vollständigen⟩ Original im Berliner Mus. I C 27360

auf den ersten Blick schwer von siamesischen Formen ⟨vgl. insbesondere Tafel 35⟩ zu trennen sind. Die kegelförmige Spitze dürfte als Stilisierung der aus dem Knorren hervorbrechenden Flamme aufzufassen sein. In Birma ist sie in der Regel kürzer und gedrungener als in Siam, auch ist sie glatt und nicht flammenartig ornamentiert ⟨vgl. dagegen z. B. Tafel 34b, 36, 42b⟩. Zu beachten sind aber auch die voneinander verschiedenen Gesichtsphysiognomien der birmanischen und siamesischen Statuen. — Nicht nur die buddhistische Plastik Ceylons, sondern auch die brahmanische Plastik Südindiens hat auf die Entwicklung der buddhistischen Kunst Birmas eingewirkt. Das erkennt man aus den Formen der Kronen gewisser Typen, denen offenbar die konischen Kronen südindischer Götterbilder zu Vorbildern dienten. Abgesehen von den einförmigen neueren Typen zeigt sich unter den Stücken aus älterer Zeit gerade

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

in den Trachtbeſtandteilen eine gewiſſe Mannigfaltigkeit. Dies dürfte auf die eigenartigen Umſtände zurückzuführen ſein, unter denen die Tempel von Pagan errichtet wurden[70]. Die Stadt war die Hauptſtadt des gleichnamigen Reiches und wurde im Jahre 850 n. Chr. gegründet. Im Jahre 997 wurde dort



Oberteil eines birmaniſchen Buddha aus Pagan
Haut-Relief in grünlichem, weichem Stein. Nach dem (vollſtändigen) Original im Berliner Muſ. I C 30874, Slg. Nötling

der Buddhismus Staatsreligion. Seine Blütezeit erlebte das Reich unter König Anōyahtāsō (1010 bis 1052). Dieſer plante die Errichtung eines buddhiſtiſchen Weltreiches unter ſeiner Oberhoheit. Über zahlreichen, in den verſchiedenen buddhiſtiſchen Ländern erworbenen Reliquien ließ er abſichtlich Heiligtümer in den Stilen der betreffenden Länder errichten. So iſt denn Pagan »geradezu eine Muſterkarte aller der mannigfachen, in den buddhiſtiſchen Ländern vorkommenden Stilgattungen« (Seidenſtücker, Beylié unterſcheidet in den Bauten von Pagan zehn voneinander abweichende Stile). Für uns am intereſſanteſten iſt der Ānandatempel, welcher unter König Kyanyittha in den Jahren 1058—1067 erbaut wurde. In den Niſchen des inneren Korridors

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

befinden ſich achtzig Steinreliefs, die in einzelnen Szenen das Leben Buddhas von der Empfängnis bis zu ſeiner Erleuchtung darſtellen. Eine Probe zeigen wir oben auf S. 35. Das Material dieſer Reliefs iſt nicht zweifelhaft, wie Seidenſtücker ⟨S. 17⟩ meint, ſondern ſeine Annahme, daß es Stein iſt, trifft zu, wie ſich aus einem Stück genau des gleichen Stils im Berliner Muſeum, aus Pagan, und zwar offenbar aus jenem Tempel ſelbſt ſtammend, ergibt. Es iſt ein weicher, grauer Stein, mit brauner, lackartiger Farbe überzogen. Plaſtiken aus weichen Geſteinen ſind in Birma wie auch in Siam nicht ſelten. So reich dieſe Reliefs an Stellungen des Buddha ſind, ſo arm an ihnen iſt die ſpätere typiſche Plaſtik. Die Mudrās der Zeugnisanrufung ⟨oben S. 41⟩, der Meditation ⟨oben S. 41⟩ und die Darſtellung des ruhenden oder des ſterbenden ⟨ins Nirvāṇa eingehenden⟩ Buddha ſind die weitaus häufigſten.

Durch gewiſſe Stileigenheiten zeichnen ſich die Buddhaſtatuen aus dem Gebiete des Reiches Laos aus ⟨am Mittellaufe des Mekong, nördlich vom heutigen Siam und nahe Kambodja, jetzt teils zu Siam gehörig, teils unter franzöſiſcher Oberhoheit⟩. Ein Beiſpiel zeigt Tafel 37. Die Kopfbildung ähnelt der birmaniſchen, die glatte und ſpitze Bekrönung iſt gewöhnlich ſehr hoch ⟨länger als bei dem auf Tafel 37 gezeigten Exemplar⟩. Häufig findet ſich die Beinſtellung, wie ſie auf Tafel 37 zu ſehen iſt, welche von der bei ſitzenden ſiameſiſchen Figuren üblichen abweicht ⟨vgl. Tafel 36⟩, in Birma aber oft begegnet ⟨Tafel 32⟩.

In Hinterindien iſt nicht nur die Archäologie noch in den Anfängen begriffen, ſondern auch die Ikonographie, d. h. die Deutung der hier ſehr mannigfaltigen, auf nationalen Traditionen beruhenden Haltungen und Geſten des Buddha, iſt noch recht unklar. Während die ſüdliche Kirche das Syſtem der Dhyānibuddhas und -bodhiſattvas nicht kennt, durch welches das nordbuddhiſtiſche Pantheon ſo verwickelt erſcheint, liefern hier die lokalen Beſonderheiten in der Darſtellung des Gautama wieder andere Schwierigkeiten.

Die Einführung des Buddhismus in Siam geſchah im Jahre 639. Die Anfänge der Ausbreitung der Lehre haben vielleicht ſchon früher ſtattgefunden. Dafür ſprechen die archäologiſchen Funde. Unter den verhältnismäßig wenigen Stücken aus älteſter Zeit findet ſich das »Rad der Lehre« ohne figürliches Beiwerk, wie wir es aus der Epoche des reinen Symbolismus kennen. Man muß aber bedenken, daß das Rad auch in ſpäteren Zeiten immer wieder dargeſtellt worden iſt. Voretzſch hat den Verſuch gemacht, als Grundlage für die weitere Forſchung einige hypothetiſche Epochen aufzuſtellen[71]. Als

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

erſte glaubt er die Zeit etwa von 250 v. Chr. bis 350 n. Chr. annehmen zu müſſen, welche der Epoche der Mauryadynaſtie ‹Ära des reinen Symbolismus› und ſpäter der Gandhārakunſt ungefähr entſprechen ſoll. Daran ſchließt ſich zunächſt eine Zeit des Einfluſſes des Guptaſtils ‹vgl. oben S. 46›. Dann erſt folgen nationale Perioden: die Kunſt des Reiches Sukhothai-Savankhalok ‹750 bis 1100›, die des Reiches Pitſanulok-Lopburi ‹1100—1350›, endlich die Kunſt des Reiches Ayuthia ‹1350—1750›. Beſonders die erſte dieſer Perioden er-

Kopf einer ſiameſiſchen Buddhaſtatue mit kambodjaniſcher Krone
N. Phot. bei Fournereau Pl. XVII

ſcheint ſehr unſicher. Man darf bezweifeln, daß ſchon in ſo früher Zeit buddhiſtiſche Kunſtwerke in Siam geſchaffen oder auch nur dort eingeführt wurden.

Die früheſten nachweisbaren Buddhaſtatuen ‹etwa ſiebentes Jahrhundert› entſtammen dem Gebiete der Tſcham, deren Reich vom heutigem Siam ſich bis nach Tongking ausdehnte und Annam einſchloß. Die Tſcham, ein Volk mit indoneſiſch-auſtroaſiatiſcher Miſchſprache, welches hinduiſtiſche Kultur angenommen hatte, wurden in langen Kämpfen von den aus Süddhina gekommenen Annamiten verdrängt, bis ſie im ſechzehnten Jahrhundert ſchließlich jede politiſche Selbſtändigkeit verloren. Bis auf wenige Reſte iſt dieſes Volk in den Annamiten aufgegangen, während in Kambodja noch eine größere Anzahl, wohl Nachkommen früherer Auswanderer, lebt ‹vgl. Heine-Geldern in Buſchans Völkerkunde II, 725›. Die Statuen aus dem Reiche Tſchampa

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

zeigen noch indische Züge, die Anklänge an die Gewanddarstellung von Gandhāra sind hier noch deutlich. Darum ist Voretzsch der Ansicht, »daß die Kunst, die als auf dem Seeweg über die malaiische Halbinsel oder in den Golf von Siam eingewanderte anzusprechen ist, den Stempel der frühen indischen Blütezeit trage«. »Sie dürfte hier rasch emporgestiegen, aber eine eigentliche Weiterentwicklung dürfte ihr versagt geblieben sein.« Dagegen scheine es, als ob die auf dem Landwege von Norden gekommene Kunst es gewesen sei, welche die eigentliche siamesische Kunst hervorbrachte ⟨Voretzsch S. 8⟩. Repliken solcher »eigentlich siamesischer« Werke sieht man auf den Tafeln 35, 36, 40a, 42b. Die Annahme von Voretzsch dürfte zunächst darauf hinauslaufen, die Grundlage der nationalen siamesischen Typen in der birmanischen Kunst zu suchen. In der Tat haben wir schon bemerkt, daß der birmanische Typus, wie ihn Tafel 32 veranschaulicht, bis nach Siam hinein vorkommt ⟨vgl. Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien S. 151⟩. Die Entwicklung dessen aber, was wir als »siamesischen Typus« bezeichnen — charakterisiert durch die auffallend schlanke, gleichsam nach oben gereckte Gestalt und ferner durch die seltsame Gestaltung des Kopfes, aus dessen Knorren eine spitze Flamme bricht ⟨siehe das Titelbild⟩ —, diese Entwicklung dürfte im Lande selbst sich vollzogen haben. Dafür spricht die Rassenphysiognomie aller Vertreter dieser Typen, auch der anscheinend ältesten. Voretzsch läßt in seiner verdienstvollen Abhandlung die kambodjanischen Typen beiseite, da sie nicht eigentlich siamesisch sind. Es ist indessen anzunehmen, daß diese kambodjanischen Plastiken auf die siamesische Kunstentwicklung auch dort starken Einfluß gehabt haben, wo kambodjanische Formen nicht direkt übernommen wurden. Über die kambodjanische Plastik ist folgendes zu bemerken: das Volk der Khmer, zusammen mit den Mon die Hauptvertreter der sogenannten austroasiatischen Sprachen, hatte, wie man annimmt, die früheren Bewohner des Gebietes am unteren Menam und Mekong, die Malayopolynesier, verdrängt und ein weites Reich

Siamesische Miniatur-Buddhafigur
N. Gr. Geste der Zeugnisanrufung. Aus ganz dünnem Silberblech, über dunkelbraunem Harzkern

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

begründet, welches den Südteil des heutigen Siam umfaßte und seine Blütezeit etwa vom achten bis dreizehnten Jahrhundert erlebte. Vom achten bis in die Mitte des zehnten Jahrhunderts entstand die an Kunstwerken reiche Hauptstadt Angkor Thom, im elften und zwölften Jahrhundert der in der Nähe davon gelegene Tempel Angkor Vat. Die Khmer hatten indische Kultur angenommen, sie schrieben Sanskrit, und die Skulpturen haben die Gestalten der brahmanischen Götterwelt zum Gegenstande. Die Khmer waren, wie Fournereau sich ausdrückt, »Barbaren«. Sie haben wohl bei dem Bau von Angkor Thom und Angkor Vat mitgearbeitet, doch die eigentlichen Schöpfer waren eingewanderte brahmanische Inder (Fournereau S. 55). Die Götter, Dämonen und Helden auf den Reliefs von Angkor Vat tragen zumeist eine reich geschmückte Tracht, die kambodjanische Hoftracht jener Zeit; aber bis in die Einzelheiten erkennt man als die Heimat auch dieser Tracht das südliche Vorderindien. Aus einer von Fournereau entzifferten Inschrift geht nun hervor, daß schon im zehnten Jahrhundert der Buddhismus Anhänger unter den Brahmanen Kambodjas gefunden hatte. Allmählich liefen beide Kulte nebeneinander her, so daß schließlich, auf Befehl des Königs, die Künstler »ebenso zum Ruhme Śivas wie Buddhas arbeiteten« (Fournereau S. 58). Dies ist die einfache Erklärung dafür, daß kambodjanische Buddhastatuen sich nur in der Haltung, dagegen weder in der Tracht noch in der Gesichtsbildung von brahmanischen Statuen dieses Gebietes unterscheiden (vgl. Tafel 34a und b). Das Reich der Khmer erlag dem aus Südchina allmählich immer mehr nach Süden vordringenden Volke der Tai. Diese erlangten vom zwölften Jahrhundert ab immer mehr das Übergewicht. Dagegen assimilierten sie sich in kultureller Beziehung den Unterworfenen, und man bezeichnet sie daher mit Recht als die Erben Kambodjas. Nachdem die Tai die politische Vorherrschaft der Khmer endgültig gebrochen hatten, gründeten sie im Jahre 1350 die Stadt Ayuthia, welche jahrhundertelang die Hauptstadt des neuen Reiches bildete. Die Siamesen oder Thai sind ein Mischvolk, hervorgegangen aus der Verbindung zwischen mehreren Tai-Stämmen und den eingeborenen Khmer (Heine-Geldern). Erst 1867 fiel Kambodja vom siamesischen Reiche ab und kam unter französisches Protektorat.

Siamesische Miniatur-Buddhastatue
N. Gr. Geste der Zeugnisanrufung. Silber. Hohl, mit Kalkverschluß

Aus der Übernahme des kambodjanischen Erbes erklärt sich der Stil

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

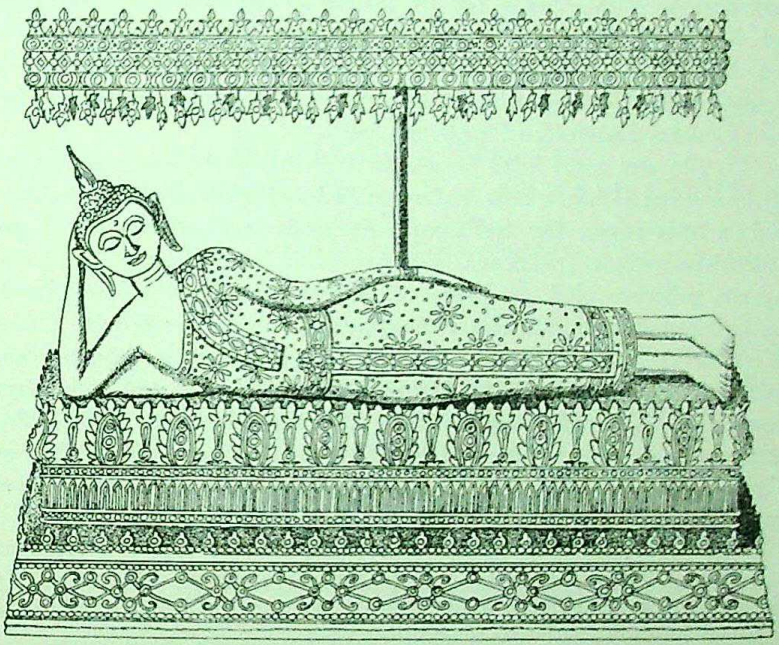
eines wesentlichen Teiles der siamesischen Buddhastatuen der späteren Zeit, d. h. seit dem dreizehnten bis vierzehnten Jahrhundert ⟨vgl. z. B. Tafel 42a und 45⟩. Diese reich verzierte, »barock« anmutende Tracht ist die auf kambodjanischem Muster beruhende alte siamesische Hoftracht des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts. Der überreiche Schmuck mit den charakteristischen Flügelfortsätzen, mit starker Vergoldung und Besetzung mit farbigen Glas- oder Glimmerstücken bildet noch in der Gegenwart ein Requisit des siamesischen Theaters, wie auch bei religiösen Zeremonien. Aber sogar als offizielle Hoftracht ist die alte Prunkgewandung noch bis in die jüngste Zeit getragen worden, teilweise besteht sie noch jetzt und weicht nur langsam dem importierten europäischen Galagewändern und Uniformen. Aber nicht alle der typisch gewordenen siamesischen Buddhastatuen treten in diesem überladenen Dekor auf: daneben werden bis in die Gegenwart auch die glatten Formen hergestellt, wie wir sie auf den Tafeln 35, 36, 42b sehen. Die Urbilder zu diesen Formen sind sicherlich indische Statuen der Guptazeit gewesen.

Werfen wir einen Blick auf die Stellungen der siamesischen Buddhafiguren, so finden wir als häufigste die Geste der Meditation ⟨Tafel 35⟩ und die Geste der Erdberührung oder Zeugnisanrufung ⟨Tafel 36, 37⟩. Auch der ins Nirvāṇa eingehende Buddha ist nicht selten. Er liegt auf der Seite, das Haupt auf ein kleines Kissen gestützt und von einem Baldachin beschattet ⟨siehe Textabbildung S. 85⟩. Weiter begegnet uns auch in Siam wieder der stehende Buddha mit erhobener rechter Hand, den wir schon oben auf S. 25 erwähnten, vielleicht der früheste der in Gandhāra entstandenen Typen. Wir haben bereits früher bemerkt, daß die ursprüngliche Bedeutung dieser Geste wohl tatsächlich die des Lehrens gewesen sein dürfte. Hier in Siam hat sie eine andere Auslegung erfahren. Man vergleiche auch die auf S. 26 gezeigte Statue aus Ceylon. Die Buddhafiguren aus Ceylon weisen schon in den ältesten Steinplastiken nur einen schwach ausgebildeten Schädelauswuchs auf. Die späteren typischen Statuen haben einen völlig abgerundeten Kopf, der auch durch seinen eigenartig schematisch-ovalen Gesichtsumriß auffällt. Statt des Schädelauswuchses tragen diese Statuen ein lyraförmiges Gebilde ⟨vgl. als zweites Beispiel Tafel 39⟩. Nun bestehen seit Jahrhunderten enge kulturelle Beziehungen zwischen Ceylon und Siam. Es gibt auf Ceylon sogar noch gegenwärtig ein buddhistisches Kloster mit siamesischen Mönchen. Buddhistische Schriften und Statuen sind zahlreich aus Ceylon nach Siam gelangt. Es hat nun aber den Anschein, daß in der Plastik dann auch umgekehrte Beeinflussung erfolgt ist. Typen, wie wir sie auf S. 26 und auf Tafel 39 sehen,

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

ſind offenbar nicht ohne ſiameſiſche Vorbilder geſchaffen worden. Keine buddhiſtiſche Kunſt Vorderindiens kennt ſonſt die Flamme auf dem Kopfe des Buddha. Dieſe dürfte alſo von Siam her gekommen ſein, nur bekam ſie in Ceylon eine ſpezifiſch lokale Umformung. Das wichtigſte Unterſcheidungsmerkmal iſt, daß in Siam Schädelauswuchs und Flamme vorhanden ſind.



Der ſterbende ⟨ins Nirvaṇa eingehende⟩ Buddha
Moderne, vergoldete ſiameſiſche Bronze

Die letztere tritt aus dem Auswuchs hervor. Deutlich zeigt dies das Titelbild ⟨vgl. auch Tafeln 36, 38, 39, 42b⟩. Auf Ceylon ſteht dagegen die Flamme direkt auf dem normal geſtalteten Kopf. Auch iſt hier die Flamme ſtets flach, in Siam dagegen, wo ſie übrigens viele lokale Verſchiedenheiten aufweiſt, iſt ſie maſſiv. In der Gewandbehandlung ſind die Statuen von Siam und von Ceylon einander nicht gleich. Die Figuren aus Ceylon tragen ein eng anliegendes, aber in zahlreichen ſchmalen, parallelen Falten drapiertes Gewand, und zwar ſind die Falten bei den neueren Stücken aus Holz aufgemalt ⟨Tafel 39⟩. Die Wellenlinien erinnern an die wellenartige Faltengebung eines

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

alten chinesischen Typus, den Grünwedel in »Buddhistische Kunst in Indien« S. 153 zeigt. Wir haben schon oben ⟨S. 25⟩ berichtet, daß der stehende Typus mit erhobener Hand mit dem legendären Sandelholzbilde des Königs Udayana in Verbindung gebracht wird. Nach einer tibetischen Legende konnten die von Udayana entsandten Künstler den von dem Buddha ausstrahlenden Glanz nicht ertragen. Daher begab sich der Meister an das Ufer eines Flusses, so daß die Künstler ihn nicht anzuschauen brauchten, sondern die Statue nach dem Spiegelbild im Wasser fertigen konnten. So sollen sich die wellenförmigen Falten des Gewandes erklären, die in Wahrheit eine Stilisierung der aus Gandhāra stammenden Drapierung sind[72].

Es gibt eine ganze Reihe siamesischer Stellungen und Gesten des Buddha, die in anderen Gebieten nicht vorhanden sind und von denen wir eine Anzahl im Bilde zeigen. Die Erklärung vieler dieser Stellungen ergibt sich aus national-siamesischen Traditionen. Ein siamesischer Prinz, Sŏmdĕt Phra Paramanujit, gestorben 1854, ein Mann von hohem literarischem Ansehen, schrieb ein Erläuterungsbuch zu diesen verschiedenen Stellungen des Buddha. Dieses Werk hat O. Frankfurter uns zu einem Teile zugänglich gemacht in seiner wichtigen Veröffentlichung "The Attitudes of Buddha" im Journal of the Siam Society Vol. X Part. 2 ⟨Bangkok 1913⟩. Allerdings fehlen hier noch die Erläuterungen zu mehreren der wichtigsten Typen. Es ist zu hoffen, daß eines Tages eine vollständige, mit Illustrationen ausgestattete Veröffentlichung jenes siamesischen Buches erscheinen möge.

Bei der Erläuterung der auf den Tafeln 40b, 41 und 43a gezeigten birmanischen Stücke sind wir ebenfalls Frankfurter gefolgt. Ob dies zulässig ist, erscheint aber nicht ganz sicher, weil man siamesische Traditionen nicht ohne weiteres zur Erklärung birmanischer Typen heranziehen kann, mögen die letzteren auch mit siamesischen Typen übereinstimmen, wie es bei den hier gezeigten der Fall ist.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

V.

BEMERKUNGEN ZU DEN EINZELNEN TAFELBILDERN

Der Vermerk »Berlin Mus.« bedeutet, daß das Stück sich in der Indischen Abteilung des Museums für Völkerkunde in Berlin befindet

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

1. BUDDHA AUS GANDHĀRA. Relief aus Schiefer. Berlin Mus. I. C. 5996. Höhe 87 cm. Spätestens erstes Jahrhundert n. Chr. ⟨Vgl. Text S. 5, 25, 27⟩.

2. Büste eines stehenden BUDDHA AUS GANDHĀRA. Nach einem Teilabguß im Berliner Museum, I. C. 32641. Deutlich sieht man hier den bei vielen Gandhāra-Buddhas vorhandenen Schnurrbart, der auch bei den Buddhas von Turkestan, dort aber kleiner und zierlicher, auftritt und der dann wieder in Japan begegnet, wo er aber nicht plastisch gebildet, sondern nur aufgemalt zu sein pflegt. Die Entblößung der rechten Schulter deutet darauf hin, daß diese Figur, ungeachtet des noch antiken Gesichtsschnittes und der ursprünglichen Form des aufgebundenen Haares, nach dem ersten Jahrhundert n. Chr. entstanden sein dürfte ⟨vgl. Foucher II, 2 S. 708, vgl. oben S. 32⟩. Höhe 65 cm, Breite 73 cm.

3. BUDDHAKOPF AUS GANDHĀRA. Schiefer. Berlin Mus. I. C. 33490. Höhe 20 cm. Das Haar ist hier noch in lange Locken gegliedert, die aber schon nicht mehr so sorgfältig ausgeführt sind wie bei frühen Stücken. Der Schnitt des Gesichtes ist noch antik, zeigt aber bereits den Übergang zum indischen Rassetypus. Das leise, überirdische Lächeln ist deutlich wahrnehmbar. Etwa zweites Jahrhundert n. Chr.

4. BUDDHA AUS GANDHĀRA. Schiefer. Berlin Mus. I. C. 33392. Höhe 50 cm. Der Buddha zeigt die Dharmacakramudrā ⟨oben S. 12⟩ Das Relief auf dem Sockel zeigt einen Buddha in der Dhyānamudrā ⟨oben S. 41⟩, umgeben von zwei anbetenden Gestalten ⟨Mann und Frau⟩. Der Thron zeigt zu beiden Seiten stilisierte Löwenfiguren und ist mit einem Tuche drapiert. Die Mannigfaltigkeit der Throne und Sockel ist in Gandhāra sehr groß. Schon hier findet sich auch die in Ostasien typisch gewordene Lotusblume

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

in mehr oder weniger ſtarker Stiliſierung als Sitz. Vgl. über dieſe Skulptur ferner oben S. 30 und 33.

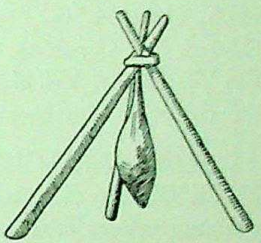
5. RELIEF AUS GANDHĀRA. Schiefer. Berlin Muſ. I. C. 32613. Höhe 48 cm. Der Hauptteil zeigt den Buddha mit zurückweiſend erhobener rechter Hand ⟨vgl. oben S. 25⟩. Von den vier ihn umgebenden Figuren haben drei die Hände anbetend erhoben, die Geſtalt zu ſeiner Rechten ⟨alſo vom Beſchauer links⟩ iſt ein Bodhiſattva, der dem Buddha etwas anbietet. Der angebotene Gegenſtand ſelbſt iſt unſicher. ⟨Vielleicht Lotusknoſpe? Grünwedel P., ich möchte hier aber auf das von Foucher II, 2 Abb. 592 reproduzierte und auf S. 729 beſprochene Stück hinweiſen, einen Buddha, der eine kleine Buddhaſtatue in der Hand hält. Vielleicht gehörte dazu eine ähnliche Szene.⟩ Vgl. hierzu die oben auf S. 15 mitgeteilte Legende. Die Roheit der techniſchen Ausführung dieſes Stückes war möglicherweiſe urſprünglich durch Stuckauflage und Bemalung gemildert ⟨vgl. oben S. 55⟩. Die Knoſpen zu beiden Seiten des Kopfes der großen Buddhafigur ſind Abkürzungen ⟨partes pro toto⟩ des Bodhibaumes, d. h. des heiligen Feigenbaumes, unter welchem der Bodhiſattva die Erleuchtung ⟨bodhi⟩ erlangte. Die ſitzenden Buddhafiguren oben und an der Seite zeigen die Dhyānamudrā ⟨Geſte der Meditation⟩. Vielleicht ſind hier Dhyānibuddhas gemeint ⟨oben S. 64⟩.

6. Der ŚRAMAṆA GAUTAMA d. i. der Bodhiſattva als Asket. Schiefer-ſkulptur aus Gandhāra ⟨Sikri⟩. Original im Muſeum zu Lahore ⟨Nr. 2099⟩. Höhe 82 cm. ⟨Nach Photographie im Berliner Muſeum.⟩ In ſeinem langjährigen Ringen um die Erlangung der Erleuchtung verſucht Gautama auch ſechs Jahre hindurch, das Ziel durch Askeſe zu erreichen. Während dieſer ganzen Zeit verharrt er bewegungslos in der ſitzenden Stellung mit untergeſchlagenen Beinen ⟨paryaṅka⟩ ⟨vgl. oben S. 26⟩. Er ſchränkt die Nahrungsaufnahme allmählich immer mehr ein, um endlich zur völligen Enthaltung von jeglicher Nahrung überzugehen. Ohne Schutz gegen Sonne, Sturm und Regen ſitzt er da, ein Gegenſtand des Spottes für die Kinder der Bauern, die ihn mit Schmutz bewerfen, während die Gottheiten aus allen Gegenden der Welt zuſchauen und den ſich kaſteienden Bodhiſattva verehren. Am Ende dieſer ſelbſtquäleriſchen Askeſe erkennt der Bodhiſattva jedoch, daß dies nicht der richtige Weg zur Erleuchtung iſt, ſondern daß er, um durch die verſchiedenen Stadien der Meditation die Erleuchtung zu finden, der vollen phyſiſchen Kraft des Körpers bedarf. Er beginnt daher wieder Nahrung zu ſich zu nehmen. Vgl. über dieſe Skulptur den Text oben S. 33.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

7. BUDDHAS NIRVĀNA. Schieferrelief aus Gandhāra. Berlin Muſ. I. C. 34911. Höhe 28 cm, Breite 34 cm. Der tote Buddha liegt, in ein Tuch gehüllt (wie noch heutzutage die Leichen der Inder) auf einem hohen, hölzernen Bett. Die beiden Bäume im Hintergrunde deuten den Ort an, an welchem Buddha verſchied: das Wäldchen zu Kuśinagara. Hinter dem Buddha (links) ein Mönch mit einem Fliegenwedel aus Roßhaar (wie noch heute in Indien üblich), mit dem er dem ſterbenden Buddha Kühlung zugefächelt hat. Vorn links iſt Buddhas Jünger Ānanda vor Schmerz zu Boden geſunken. Ein anderer Mönch ſucht ihn aufzurichten. Ganz ſchematiſch iſt die auf faſt allen Darſtellungen der Nirvāṇaſzene in Gandhāra und auch noch ſpäter wiedergegebene Geſtalt des hockenden Mönches im Vordergrunde rechts, der dem Beſchauer den Rücken zuwendet. Er trägt eine Stange, an welcher ein Beutel befeſtigt iſt, ebenſo wie die Geſtalt am Fußende des Bettes (der Jünger Kāśyapa?). Bei Buddhas Nirvāṇa ſind nach der Legende Scharen von höheren und niederen Gottheiten aus allen Sphären der Welt verſammelt. Solche Devatās erheben ſich hier aus den Kronen der Bäume. Vielleicht gehört auch die hinter dem Bette mit erhobener Hand ſtehende Figur zu den Devas (Grünwedel P.). Auf anderen Reliefs iſt eine dem Buddha mit ſpöttiſcher Miene zugewandte Figur ſichtbar, nach Grünwedel Māra, der Dämon des Böſen (oben S. 42). Neben dem ſitzenden Mönch vorn ſteht ferner auf anderen Reliefs gewöhnlich ein Flaſchenkühler, wie ihn die obenſtehende Abbildung zeigt. Die meiſten Darſtellungen der Szene weichen inſofern von der hier vorgeführten ab, als ſie nicht die ſchon verhüllte Leiche, ſondern den Buddha in ſeiner gewöhnlichen Tracht liegend wiedergeben. Gewöhnlich iſt dieſe Figur in ziemlich primitiver Weiſe genau ſo gehalten wie der ſtehende Buddha, abgeſehen von der horizontalen Lage (Grünwedel, Buddhiſtiſche Kunſt in Indien S. 115). Es gibt aber auch einige hervorragende Stücke, bei welchen die Drapierung des Gewandes eine wundervolle Syntheſe mit dem ſterbenden Körper bildet. Ein Stück, wie wir es hier abbilden, iſt kein Originalwerk, ſondern eine Replik, ja ſchon ein feſtſtehender Typus (abgeſehen von der völligen Verhüllung der Geſtalt). Der ſterbende Buddha iſt eines der bis nach Japan am meiſten verbreiteten Motive in der buddhiſtiſchen Kunſt.



Flaſchenkühler
Aus einer größeren Darſtellung vom Nirvāna Buddhas, Gandhāra. N. Phot. Berlin Muſ. VIII C 8360

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

8. BUDDHA in der Dhyānamudrā ‹Geſte der Meditation› von Bârâbudur auf Java. Etwa lebensgroße Steinſkulptur. Nach Photographie. Vgl. oben S. 47.

9. BUDDHA IN DHYĀNAMUDRĀ aus Turkeſtan, und zwar aus Chôtſcho, mitgebracht von der I. Expedition ‹Grünwedel-Huth›. Etwa neuntes Jahrhundert n. Chr. Berlin Muſ. I. B. 4516. Höhe 44 cm. Material: Lehm mit Stucküberzug, darüber ſcharlachrote Bemalung und Vergoldung mit Blattgold. Vgl. oben S. 55.

10. LAMAISTISCHE Holzſkulptur des DHYĀNIBUDDHA AMITĀBHA. Höhe 64 cm. Figur und Lotusſockel beſtehen aus zwei getrennten Stücken. Das Ganze iſt mit rotbraunem Lack überzogen und zeigt Spuren von Vergoldung. Vgl. oben S. 47 und 57. Das Stück ſtammt etwa aus dem ſiebzehnten bis achtzehnten Jahrhundert, wenn auch der Stil ein viel älterer iſt.

11. BHAISHAJYAGURU ‹tibetiſch sMan-bla›, der ſogenannte »MEDIZINBUDDHA«. Größe, Farbe und Technik wie beim vorigen Stück; beide gehörten zu einer Trinität. ‹Beſitzer: Glenk-Worch, Berlin›. Über den Medizinbuddha vgl. Grünwedel, Mythologie des Buddhismus in Tibet uſw. S. 118; Leonh. Adam, Hochaſiatiſche Kunſt S. 26 und Tafel 14. Die rechte, ausgeſtreckte Hand hält eine Frucht ‹Myrobalane›.

12. Der DHYĀNIBUDDHA AMITĀBHA in ſeiner Form als Spender langen Lebens ‹Amitāyus›. Lamaiſtiſche feuervergoldete Bronze. Höhe 20 cm. Ein ſehr häufiger Typus, von welchem viele Exemplare nach Europa gelangt ſind. Alle dieſe Stücke ſtammen aus der Zeit des Kaiſers Kien-lung ‹1735 bis 1796›. Die meiſten, wie auch das hier abgebildete Stück, ſind inſchriftlich datiert, tragen aber nicht alle die gleiche Jahresangabe. Die Inſchrift auf unſerem Exemplar lautet ‹von rechts nach links zu leſen› wörtlich:

tſao	ching	nien	yin	kêng	lung	kien	ch'ing	ta
anfertigen	ehrerbietig	Jahr	Tiger	7 ‹»Alter«›	Kien-lung		rein	groß
							‹Name der Dynaſtie›	

d. h.: »Unter der Regierung des Kaiſers Kien-lung aus der erhabenen Dynaſtie Ch'ing ‹der ‚Klaren', ‚Reinen'› im Jahre »7 Tiger« ehrerbietig angefertigt«).

Es iſt dies eine Datierung mit ſogenannten zykliſchen Zeichen. Der chineſiſche Zyklus umfaßt 60 Jahre. Jedes einzelne Jahr davon iſt durch eine Kombination von zwei Zeichen beſtimmt. Das eine iſt den zwölf Bildern des

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Tierkreises (chinesischer Version) entnommen, das andere ist der Name eines der zehn »himmlischen Stämme«, die aber nicht sämtlich konkrete, vielmehr teilweise abstrakte Bedeutung haben, wie in unserem Falle das Zeichen des siebenten Stammes gleichzeitig »Lebensalter« bedeutet. Um sich dieser Methode zur Angabe eines Jahres zu bedienen, muß man wissen, welcher Zyklus gemeint ist. Dies ist hier der Fall, da wir die Regierungsdaten des Kaisers Kien-lung kennen. In seine Zeit fielen teilweise zwei Zyklen, von denen der eine mit dem Jahre 1684 unserer Zeitrechnung begann und mit dem Jahre 1743 endete. In diesem Zyklus fiel aber das Jahr »7 Tiger« in unser Jahr 1710, dieser Zyklus scheidet daher, weil Kien-lung erst seit 1735 regierte, aus, so daß nur der im Jahre 1744 begonnene nächste Zyklus in Betracht kommt. In diesem ist das Jahr »7 Tiger« gleich unserem Jahr 1770. — Die Figur hält ein Gefäß mit amṛita, etwa gleich Ambrosia, in den Händen. Über lamaistische Bronzen vgl. L. Adam, Hochasiatische Kunst, S. 28/29. Die Figur ist besonders gegossen, auf den durchbrochen gearbeiteten Sockel aufgenietet und durch die Vergoldung so fest mit ihm verbunden, daß der Eindruck eines einheitlichen Gusses erreicht ist. Das große Aureol, das den Hintergrund bildet, ist mittels zweier Zapfen lose in die Platte des Thrones hineingesteckt. Das Haar ist blau gefärbt. Die Krone ist ebenfalls nicht mitgegossen, sondern nachträglich befestigt. Vgl. im übrigen oben S. 46 und 68.

13. ŚĀKYAMUNI als Kind. Chinesische Bronze, dunkle, schwarzbraune Tönung, der hohle Lotussockel innen grünlich patiniert. Höhe etwa 18 cm. Der Bodhisattva zeigt auf Himmel und Erde. Gemeint ist die Szene unmittelbar nach der Geburt. Da entsprießt der Erde ein großer Lotus. Der Bodhisattva tritt darauf und erkennt, daß nirgends in der Welt seinesgleichen sei. Darauf tut er sieben Schritte nach allen Richtungen und verkündet: »Ich bin der Erste in der Welt und der Größte in der Welt, dies ist meine letzte Geburt, ich werde endigen das Leiden von Geburt, Alter und Tod!« Besonders aus der Zeit der Ming-Dynastie (1368—1644) sind viele Repliken dieses Typus erhalten, dessen Urform wie ja fast alle aus Gandhāra stammt. Es gibt weit schönere Exemplare, zum Teil auf wundervoll gearbeiteten, figürlich gezierten Sockeln. Die Tracht des kleinen Śākyamuni ist manchmal eine andere. Hier trägt er nur eine Binde, die indischen (brahmanischen) Ursprungs ist. Auf anderen Stücken sehen wir auf dem sonst ebenfalls nackten Körper eine Art Schurz, der Brust und Bauch bedeckt und auf dem Rücken durch Schnüre zusammengehalten wird.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

14. BUDDHA IN DER DHYĀNAMUDRĀ ‹Amitābha?› Typiſche fôiſtiſche Bronze. Höhe etwa 30 cm. ‹Sammlung Dr. G. Schacher, Berlin.› Auf der Bruſt trägt der Buddha den Svaſtika ‹»Hakenkreuz«›. Dieſes Zeichen gehört zu den myſtiſchen Figuren, welche das Haupthaar des Buddha bilden ſoll. Es iſt aber auch ein chineſiſches myſtiſches Zeichen, ebenſo wie bei verſchiedenen anderen Völkern ‹Germanen, manchen Indianern uſw.›. Die Bedeutung iſt unſicher, ſie iſt jedenfalls nicht überall die gleiche. Die Tönung iſt dunkel, am Sockel ſtellenweiſe grüne Patina. Andere Exemplare ſind lackiert und vergoldet, und zwar finden wir bei fôiſtiſchen Bronzen häufig folgendes Verfahren: auf die Bronze iſt auf ganz dünner Stuckſchicht oder auch direkt ein Goldlack aufgetragen. Nachdem dieſer getrocknet iſt, iſt die Figur mit laſierendem dunkelrotem Lack überzogen worden. Die Wirkung iſt ein warmer Kupferton, der manchmal ſehr ſchön ſein kann. Gewöhnlich verdeckt aber die ſtarke Lackſchicht die Feinheiten der Bronze, und daher iſt es bei Stücken mit übertrieben dickem Überzuge meines Erachtens keine Barbarei, den Lack vorſichtig zu entfernen. Wo die Konturen aber klar ſind, ſollte der Sammler zu dieſem Mittel niemals greifen. Man kann nämlich auch unangenehme Überraſchungen erleben, weil die Lackierung zuweilen eine ganz rohe Figur einigermaßen anſehnlich macht. Manchmal werden auch ganz alte, von Patina zerfreſſene Statuen auf dieſe Weiſe »reſtauriert«, ſo daß man unter der Lack- und Goldſchicht nicht nur auf ältere Lackſchichten, ſondern auch auf Patina ſtoßen kann. Die Bronze ſelbſt kann unter Umſtänden derart oxydiert ſein, daß nach einer »Reinigungsprozedur« nicht mehr viel Sehenswertes übrig bleibt. Über die chineſiſche Bronzetechnik und ſpeziell die Frage der Patinierung verweiſe ich auf die intereſſante, wenn auch teilweiſe hypothetiſche und anfechtbare Abhandlung von Profeſſor Otto Jaekel in der Zeitſchrift für Ethnologie 1920/21 S. 495 ff. Vgl. zu Tafel 14 im übrigen oben S. 50 und 65.

15. BUDDHA MIT ALMOSENSCHALE, vielleicht Amitābha. Chineſiſche Speckſteinfigur. Höhe 49 cm. Sung-Zeit ‹960—1280›. ‹Beſitzer: Glenk-Worch, Berlin.›

16. DER DHYĀNIBUDDHA AMITĀBHA. Chineſiſche ‹fôiſtiſche› Bronze. Höhe 60 cm. ‹Beſitzer: Glenk-Worch, Berlin.› Mit Spuren von brauner Bemalung und kalter Vergoldung. Fôiſtiſches Gegenſtück zu der lamaiſtiſchen Mittelfigur der Einbandzeichnung. Vgl. oben S. 66.

17. FÔISTISCHER BODHISATTVA. Chineſiſche Bronze, ſtark patiniert, mit Spuren roter Bemalung einzelner Teile. Höhe 21 cm. ‹Sammlung des

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Verfaſſers.) Die gefalteten Hände ſtrecken die Zeigefinger empor. Vielleicht ſteht dieſe mudrā mit einer ähnlichen in Japan in Verbindung, bei welcher allerdings die Mittelfinger emporgeſtreckt werden. Dort werden die aufgerichteten Finger mit einer Standarte verglichen, und es wird der Dhyāni-buddha des zweiten Zeitalters unſerer Weltperiode, Akṣobhya, mit dieſer Geſte ausgeſtattet. Akṣobhya verkörpert den »Geiſt der Erleuchtung«, der das höchſte Ziel bildet, ebenſo wie in der Schlacht die Standarte das höchſte Zeichen iſt (vgl. darüber S. Kawamura und L. de Milloué, Gestes de l'Officiant dans les cérémonies mystiques des Sectes Tendai et Singon (Annales du Musée Guimet Bd. VIII, Paris 1899, Nr. 215, S. 110). Ich führe dies hier jedoch nur als Parallele an, denn man kann eine japaniſche Sektenauslegung natürlich nicht ohne weiteres auf die mudrā einer fôiſtiſchen Geſtalt anwenden.

18. Der ſogenannte DICKBAUCHBUDDHA (Ta-tu-tſze-mi-lo-fô). Chineſiſche Bronze mit grünlich-ſchwarzer Patinierung. Höhe 16 cm. Exemplar aus Privatbeſitz. Vgl. die Erläuterung oben S. 71 f.

19. KUAN-YIN (Bodhiſattva Avalokiteśvara). Chineſiſche Bronze aus der Sammlung Paul Wegener, Berlin. Höhe 76 cm. Die Statue iſt hinten offen, man kann am Sockel deutlich ſehen, daß die Figur nur die Vorderhälfte des Körpers darſtellt. Sie müßte daher eigentlich als Hautrelief bezeichnet werden. Spuren von Vergoldung, ſowie auf Gewand und Schmuck Spuren von rotem und grünem Lack. Vgl. oben S. 67 f.

20. KUAN-YIN. Chineſiſche Bronze. Höhe etwa 35 cm. (Beſitzer: R. Wagner, Berlin.) Vgl. oben S. 67 f. Die Figur iſt von dem Lotusſockel abzunehmen. Es ſei darauf hingewieſen, daß bei manchen Stücken dieſer Art die Spitzen der Lotusblütenblätter aus Antimon gefertigt und auf die Bronze aufgelötet ſind. Dies ſcheint häufig geſchehen zu ſein, ſei es, weil eine Beſchädigung eingetreten, ſei es, weil der Guß von Anfang an mangelhaft war.

21. KUAN-YIN. Chineſiſche Bronze. Höhe 68 cm. (Beſitzer: Ernſt Fritzſche, Berlin.) Ohne Spuren von Vergoldung. Stark patiniert. Das ſchöne Stück entſtammt vermutlich der Sung-Zeit (960—1280). Vgl. oben S. 69.

22. KUAN-YIN MIT DEM KINDE. Chineſiſche Bronze. Höhe etwa 18 cm. (Sammlung Erich Scholem, Berlin.) Geſicht, Bruſt und Hände der Haupt-

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

figur sind feuervergoldet, sonst ist die Bronze dunkel patiniert. Vgl. über die Kuan-yin-Typen mit Kind oben S. 70.

23. KUAN-YIN MIT LAUTE. Porzellanfigur aus dem achtzehnten Jahrhundert, sogenanntes »Blanc de Chine«. Höhe etwa 32 cm. ⟨Besitzer: Glenk-Worch, Berlin.⟩ Vgl. oben S. 70. Das chinesische Porzellan ist bekanntlich ein Gebiet für sich, über welches eine bereits umfangreiche Spezialliteratur existiert. Hier wollen wir nur bemerken, daß auch die alten Blanc de Chine-Figuren von Göttergestalten in China und Japan vielfach in recht geschickter Weise nachgeahmt werden. Die meisten dieser modernen Imitationen sind daran kenntlich, daß sie unten nicht offen sind, wie die alten Stücke, sondern verschlossen. Aber ein sicheres Kennzeichen ist auch dies nicht. — Die Unterscheidung alten chinesischen Porzellans von neueren ⟨japanischen⟩ Nachahmungen setzt, wie man weiß, große Kennerschaft auf Grund langer Erfahrung voraus.

24. FÔISTISCHER BODHISATTVA, wahrscheinlich Maitreya, der Buddha des kommenden Zeitalters unserer Weltperiode. Maitreya hat als Attribut ein Fläschchen, ebenso wie Avalokiteśvara ⟨oben S. 67⟩. Zur Unterscheidung kann hauptsächlich dienen, daß dem Maitreya die Figur des Dhyānibuddha in der Krone fehlt ⟨vgl. Günwedel, Mythologie S. 124 ff.⟩. Im Lamaismus ist nun an Stelle des Fläschchens die Weihwasserkanne ⟨bum-pa⟩ getreten ⟨vgl. Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien S. 168; Abbildung der lamaistischen Weihwasserkanne bei L. Adam, Hochasiatische Kunst, Tafel 28, vgl. dort S. 48⟩. Man sieht hier also ein lamaistisches Attribut in der Hand einer fôistisch stilisierten Figur und erkennt somit, daß zwischen der religiösen Plastik des Lamaismus und des Fôismus Übergänge vorhanden sind ⟨vgl. oben S. 66⟩. Die Figur, eine dunkle Bronze, ist 40 cm hoch. ⟨Besitzer: Glenk-Worch, Berlin.⟩

25. AMIDA BUTSU ⟨Buddha Amitābha⟩ am Meeresstrande von Kamakura ⟨Japan⟩. Geschaffen 1252 von Ono Gorejemon. Höhe 15,3 m. Die Augen, je 1 m breit, sollen früher mit echtem Golde belegt gewesen sein. Die Nähte zwischen den einzelnen Bronzeplatten sind auch heute noch nur an einzelnen verwitterten Stellen sichtbar, ein Beweis für die auch technisch glänzende Arbeit. Vgl. oben S. 50.

26. AMIDA BUTSU ⟨Buddha Amitābha⟩ im Kwannonji-Tempel in Tokiwa, Distrikt Kurita, Japan. Holzstatue aus dem vierzehnten Jahrhundert. Aus:

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Japaneſe Temples and their treasures, herausgegeben vom Miniſterium des Innern ⟨Tōkyō 1910⟩. Etwa lebensgroß. Die in den runden Zellen des durchbrochenen Hintergrundes eingeſetzten Zeichen, ſogenannte Bonji, aus alten Sanskritzeichen ſtiliſiert, bedeuten buddhiſtiſche Formeln ⟨z. B. »OM«⟩, haben manchmal aber auch magiſche Bedeutung ⟨F. Trautz P.⟩. Die herrlichen japaniſchen Holzſkulpturen dieſer wie auch der ſpäteren Zeit haben regelmäßig jenen wundervollen Lackdekor, den nur ſeine Erfinder, die Japaner, in dieſer Vollendung herzuſtellen verſtehen und bei deſſen komplizierter Herſtellung vor allem der Saft des Lackbaumes verwendet wird. Die Chineſen haben die Lackarbeit erſt von den Japanern gelernt, nachdem eine japaniſche Geſandtſchaft im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts dem chineſiſchen Kaiſer unter anderen Geſchenken auch Lackarbeiten überbracht hatte. In der Folgezeit wurden Chineſen nach Japan entſandt, um die Lacktechnik zu erlernen. Etwas anderes iſt die Herſtellung ganzer Figuren aus »Lack« ⟨richtiger aus Harz, ſiehe oben S. 57⟩. Dieſe iſt ſchon aus viel früherer Zeit in Zentralaſien nachweisbar und wahrſcheinlich indiſchen Urſprungs.

27. AMIDA BUTSU ⟨Buddha Amitābha⟩. Japaniſche Statue aus Holz mit Lackvergoldung. Höhe etwa 30 cm. ⟨Beſitzer: R. Wagner, Berlin.⟩

28. JAPANISCHER LACKSCHREIN MIT BUDDHISTISCHER TRINITÄT: in der Mitte Amida Butſu ⟨Amitābha⟩, links der Bodhiſattva Samantabhadra ⟨japaniſch Fugen Boſatſu⟩, das iſt der Dhyānibodhiſattva des Dhyānibuddha Vairocana ⟨erſtes Zeitalter unſerer Weltperiode, vgl. oben S. 63f.⟩. Er ſitzt auf einem Elefanten. Rechts, auf einem Löwen, der Bodhiſattva Mañjuśri ⟨japaniſch Monju Boſatſu⟩. Über dieſen unter ſehr verſchiedenen Formen auftretenden Bodhiſattva hier Näheres zu berichten, würde zu weit führen. Ich verweiſe auf Grünwedel, Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei. ⟨Beſitzer des Stückes: R. Wagner, Berlin.⟩

29. JAPANISCHER LACKSCHREIN in Form einer Lotusknoſpe. Höhe etwa 35 cm. ⟨Beſitzer: R. Wagner, Berlin.⟩ Die Figur iſt die elfköpfige Kwannon, eine der achtundzwanzig in Japan vorhandenen Formen dieſer Göttin. Vgl. über die Bedeutung oben S. 67. Beim Anblick dieſes Stückes erinnerte ſich Herr Profeſſor von le Coq eines dieſem in der Form ſehr ähnlichen Gegenſtandes, den er im Jahre 1913 bei dem ruſſiſchen Konſul in Kaſchgar ſah. Der Finder war ein Mann aus Khotan und hatte das Stück, wie Profeſſor von le Coq vermutet, auch von dort mitgebracht, behauptete aber,

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

es in Qumtura ausgegraben zu haben. In einem Berichte an den Generaldirektor der Museen vom 5. Juli 1913 beschreibt von le Coq den Fund wie folgt: »Es ist eine spitzige Dose aus schwerem, dunklem Holz, die einem fast zwei Fäuste großen Pinienapfel annähernd in der Form ähnelt. Sie öffnet sich mit Scharnieren und enthält rechts einen in indischer, links einen in europäischer Weise sitzenden Buddha aus helldurchsichtigem Lack. In jeder der Figuren war ein goldener Gegenstand verborgen, nämlich eine kleine Reliquiendose und eine kleine Buchrolle mit Stab, aus glänzend poliertem Gold, — sie enthielt drei Reihen Schönschrift in indischen Lettern.« Professor von le Coq teilte mir weiter mit, daß der Gegenstand von dem hier auf Tafel 29 gezeigten insofern verschieden war, als er nicht aus einem hohlen Hauptteil nebst zwei Türflügeln, sondern nur aus den beiden, durch Scharniere verbundenen Hälften bestanden habe. Das Stück sei später nach St. Petersburg gelangt, wo es sich noch befinden müsse. Allerdings seien die goldenen Gegenstände — nicht mit nach Petersburg gekommen. Jedenfalls handelt es sich hier um einen bedeutungsvollen Fund, nicht nur wegen der Form des Ganzen, sondern auch wegen des Materials der darin befindlichen Figuren. Vgl. dazu oben S. 57.

30. Die ELFKÖPFIGE KWANNON. Das Stück befindet sich im Tempel Hōkongō in Kyōto; es stammt etwa aus dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts. Vgl. oben S. 67. Nach Photographie in »Selected Relics of Japanese Art«, Vol. I, ed. by S. Tajima ‹Kyōto 1899›.

31. Roter JAPANISCHER LACKSCHREIN, enthaltend eine Holzstatuette des Bodhisattva Kṣitigarbha ‹chinesisch Ti-tsang, japanisch Jizō›. Über diesen vgl. die ausgezeichnete Monographie von Dr. M. W. de Visser: »The Bodhisattva Ti-tsang ‹Jizō› in China and Japan; Berlin 1914 ‹Sonderabdruck aus OZ›. Jizō ist in Japan Schutzgottheit der Reisenden, der Kinder, auch der Tiere. In den Händen hält er eine Perle ‹links› und einen Rasselstab ‹rechts›. Es gibt mehrere wunderschöne Kunstwerke unter den Darstellungen dieses Bodhisattva, von denen einige bei de Visser abgebildet sind. Ich zeige das hübsche, aber künstlerisch ganz unbedeutende Stück hier weniger um des Bodhisattva willen, als um ein Beispiel für die einfacheren, typischen Lackschreine mit einer Einzelfigur zu geben. Höhe 17,5 cm ‹Privatbesitz›. Jizō tritt in vielen Formen auf. Interessant ist ein seltener Typus, welcher ein Kind auf dem Arme trägt ‹Oya-ko Jizō, de Visser S. 152›. Man erinnert sich hierbei des Marientypus der Kuan-yin ‹oben S. 70›. Allerdings dürfte hier nur eine äußerliche Ähn-

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

lichkeit vorliegen. Herrn K. Omori ⟨Tōkyō⟩ verdanke ich jedoch die Mitteilung, daß es noch eine andere Form des Jizō mit einem Kinde gibt, welche mit der oben erwähnten nichts zu tun haben soll. Diese andere Form, die nur auf Bildern ⟨nicht in der Plastik⟩ vorkomme, verdanke ihre Entstehung dem Verbote christlicher Bildwerke in der Zeit der Christenverfolgung in Japan und sei von Christen an Stelle von Madonnenbildern gefertigt worden.

32. GAUTAMA in der Geste der Erdberührung. Birmanische Bronze. Höhe 37 cm. ⟨Sammlung Paul Wegener, Berlin.⟩ Die Patinierung der unvergoldeten Bronze ist olivbraun. Das Innere der Figur ist, wie bei birmanischen und siamesischen Bronzen üblich, mit Kalk gefüllt. Vgl. oben S. 77.

33. DER INS NIRVĀṆA EINGEHENDE BUDDHA. Birmanische Marmorfigur. Länge 37 cm. ⟨Sammlung Paul Wegener, Berlin.⟩ Auf dem weißen, etwas nachgedunkelten Marmor sieht man die Spuren schwarzer Linien, durch welche die Konturen der Gewandfalten, der Nägel, des Haupthaares hervorgehoben sind. Lippen und Ohren zeigen solche Linien von roter Farbe. Vgl. oben S. 77 und 91. Die Gestalt des liegenden Buddha ist in Birma sehr häufig, es ist nicht immer der sterbende, sondern oft der ruhende Buddha gemeint. Zweifelsfrei ist dies bei einzelnen Figuren nicht zu erkennen. Auf den figurenreichen Reliefs, die sich in Pagan finden, sieht man die verschiedenen Gelegenheiten, bei denen der Buddha ruhend dargestellt ist, so z. B. als Prinz, nachdem er Abneigung gegen sündige Triebe gefaßt hat. Hier liegt er in dem Palast, im Begriff einzuschlafen, während Tänzerinnen vergeblich versuchen, auf ihn Eindruck zu machen ⟨vgl. Seidenstücker, Südbuddhistische Studien I, Abb. 37 und 23⟩.

Seitenansicht der auf Tafel 35 abgebildeten siamesischen Bronze

34a und b. ZWEI SIAMESISCHE BUDDHAFIGUREN IN KAMBODJANISCHEM STIL. Bronze, vergoldet. a) Berlin Mus. I. C. 16449, Höhe etwa 22 cm; b) Berlin Mus. I. C. 16452 Höhe etwa 34 cm. Die in Siam gefertigten Bronzestatuen sind stets mit Kalk, Holzkohle, bei größeren Stücken auch mit zusammengebackenem härterem Gestein gefüllt. Die Bronze ist meist außerordentlich dünn, zuweilen nicht stärker als ein Blatt Papier. Voretzsch weist darauf hin, daß manchmal mehrere solcher dünner Bronzeschichten übereinander liegen. Die Figur 34a zeigt den Buddha in der Geste der Medi-

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

tation, die Statue 34b zeigt Gautama, wie er mit der rechten Hand seinen Vater zurückweist, der ihn davon abhalten will, sein Prinzenleben aufzugeben, um Mönch zu werden ⟨H. Stönner, P.⟩.

35. SIAMESISCHE BRONZE, der Buddha in der Haltung der Meditation. Höhe 14,5 cm. ⟨Privatbesitz.⟩ Vgl. oben S. 84. Auch hier ist die Bronze auffallend dünn. Die Figur ist stark patiniert, zeigt aber Spuren kalter Vergoldung. Interessant ist der ausgeprägt siamesische Rassetypus. Die Bronzen dieses Stils sind regelmäßig sehr flach bearbeitet ⟨vgl. die Profilansicht oben auf S. 99⟩. Man beachte auch den Thron, der ebenfalls spezifisch siamesisch ist. Es zeigt sich in den Formen der siamesischen Sockel eine große Mannigfaltigkeit, auch Verzierung mit Ornamenten, darunter in durchbrochener Arbeit, kommt bei diesen glatten Typen vor. Die Entwicklung dieses Typus lag vor der Übernahme der kambodjanischen künstlerischen Kultur durch die Tai ⟨oben S. 83⟩. Doch wird der glatte Stil bis in die Gegenwart neben den prunkvollen kambodjanischen Formen ⟨Tafeln 42a, 45⟩ weiter gepflegt.

36. SIAMESISCHE BRONZE, der Buddha in der Geste der Erdberührung oder Zeugnisanrufung ⟨oben S. 42⟩. Gesamthöhe 33,5 cm. Der Thron ist von dem stilisierten Lotusblätterfries abwärts aus Holz. Die Bronze ist schwarz lackiert, das ganze Stück ist vergoldet. ⟨Privatbesitz.⟩

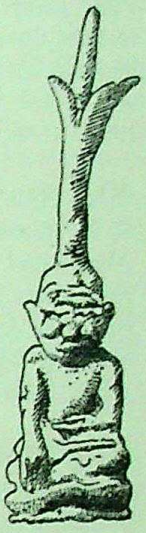
37. BRONZE AUS LAOS, aus roter, überwiegend kupferhaltiger Legierung. Der Buddha sitzt hier wieder in der Geste der Zeugnisanrufung. Über die Typen von Laos vgl. oben S. 80. Das Stück kann als Beispiel für eine große Zahl von primitiv anmutenden Darstellungen dienen, welche ästhetisch gewöhnlich wenig erfreulich sind. Es handelt sich aber um keine »Primitivität«, sondern um Kopien einfacher Dorfkünstler nach Vorbildern, die selbst erst Repliken waren. Interessant ist der Sockel. Eine einfachere Stilisierung einer Lotusblume läßt sich nicht denken. Sie ist durch Einschnitte in die Bronze hervorgebracht, so daß die dunkle Kalkfüllung zutage tritt. Vgl. dazu den Sockel auf Tafel 43a. Höhe 15 cm. ⟨Privatbesitz.⟩

38. SIAMESISCHE BRONZE: Gautama und der Schlangenkönig Mucilinda. Höhe 60 cm. ⟨Besitzer: E. F. Plieske, Berlin.⟩ Die Bronze ist schwarz lackiert und darüber vergoldet. Es handelt sich um folgende, in der Legende vorkommende Szene: nach dem Sieg über den Versucher Māra ⟨oben S. 42⟩ weilt Buddha im Palaste des Schlangenkönigs Mucilinda. Als ein Unwetter

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

heraufzieht, ringelt sich der Schlangenkönig in sieben Windungen um ihn, um ihn vor Regen und Sturm zu schützen. Wir sehen hier, wie die siebenköpfige Schlange den Buddha überkrönt, ihn aber nicht eigentlich umringelt, sondern unter dem Lotusthrone zusammengerollt liegt. Unter der Schlange befindet sich ein den Windungen angepaßter Sockel. Bei dieser Gelegenheit wollen wir eine andere siamesische Darstellung kennenlernen, die wir hierneben abbilden. Es gibt davon meines Wissens nur kleine, unbedeutende Exemplare, wie auch die nebenstehende Miniaturfigur von ganz besonderer Häßlichkeit ist. Man sieht hier ein langes, blumenartiges Gebilde aus dem Kopfe Buddhas wachsen. Es ist dies nichts anderes als die Andeutung des Bodhibaumes, des heiligen Baumes, unter welchem Buddha saß, als er die Erleuchtung fand. Warum wächst nun hier der Baum aus dem Haupte des Buddha hervor? Die Ursache liegt in dem Vorbilde, das dem »Künstler« die Anregung zu dieser kleinen Figur gab. Dieses Vorbild muß auf eine in Gandhāra vorkommende Darstellung zurückgehen, die tatsächlich den Buddha am Fuße des Baumes sitzend zeigt. Eine Abbildung findet man in dem schönen kleinen Buche von Louis de la Vallée Poussin, Bouddhisme ‹Paris 1909› S. 224. Nun ist diese Szene im Relief dargestellt. Das besagt, daß der Künstler in Gandhāra, der den Buddha en face, direkt vor dem Baume sitzend, gebildet hat, nur den über den Buddha hinausragenden Teil des Baumes zeigen konnte. Man sieht auf der Photographie bei de la Vallée Poussin an der Überschneidung deutlich, daß der Buddha neben dem Baumstamm sitzt. Aber allerdings kann ein flüchtiger Beschauer, zumal wenn er die Legende nicht kennt, den Eindruck haben, als wachse der Baum aus dem Kopfe des Buddha heraus. Erstaunlich ist, daß selbst ein moderner Gelehrter angesichts der Abbildung bei de la Vallée Poussin diesen irrigen Eindruck empfangen und der vermeintlichen Darstellung eine mystische Auslegung gegeben hat ‹Hermann Beckh, Buddhismus I, S. 91›.



Siamesische Miniatur-Buddhafigur

N. Gr. Buddha unter dem Bodhibaume, der hier, in Ausführung und Anbringung primitiv, aus dem Haupte der Figur hervorwächst. Bronze mit rotgoldiger Lackierung. Hohl, mit Kalkverschluß

39. BUDDHA UND DER SCHLANGENKÖNIG MUCILINDA. Holzskulptur aus Ceylon, aus neuerer Zeit. Höhe 36 cm. ‹Besitzer:

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Th. Bohlken, Berlin.) Die Technik ist die gleiche wie bei Masken aus Ceylon: das Holz hat eine Auflage von Stuck, auf der die leuchtenden Farben aufgetragen sind. Die Figur ist orangegelb bemalt, das Haar durch schwarze Farbe angedeutet, die Falten des eng anliegenden Gewandes (s. oben S. 86) und die Ornamente des Sockels sind rot. Die Schlange ist grünlichgrau mit schwarzer Zeichnung, wie eine Kobra, der Rachen ist rot. Diese Darstellung auf Ceylon steht mit den gleichartigen siamesischen Typen in Zusammenhang (oben S. 84).

40a. SIAMESISCHE BRONZE, ohne Vergoldung, stark patiniert. Höhe 37 cm. (Sammlung Willner, Berlin.) Der Buddha hält in den Händen den Almosentopf. Erklärung bei Frankfurter Nr. 18: Gautama kommt nach Kapilavastu, seiner Vaterstadt. »Seine Verwandten verließen ihn, und keiner von ihnen forderte ihn auf, an seinem Mahle teilzunehmen. Am Morgen machte er sich selbst auf, um in der Stadt Nahrung zu sammeln. Er ist dargestellt, während er in beiden Händen den Almosentopf hält.«

40b. BIRMANISCHE HOLZSTATUETTE, vergoldet. Höhe 25 cm. (Sammlung des Verfassers.) Eine seltene kanonische Stellung, deren Erläuterung sich bei Frankfurter (oben S. 86) findet (Nr. 18): nachdem er die Erleuchtung erlangt hat, überlegt der Buddha, ob er »die Norm verkünden«, d. h. seine Lehre anderen Menschen mitteilen solle. — Verschieden hiervon ist eine andere siamesische kanonische Stellung, bei welcher die Hände nicht auf der Brust, sondern über dem Bauche gekreuzt sind. Dabei ist der eine Fuß leicht gehoben: »Und wohin auch immer der Buddha zu gehen wünschte, sein Wunsch ward erfüllt. Er ist dargestellt, während sein linker Fuß erhoben ist und seine Hände über dem Schoße ruhen« (Frankfurter Nr. 70).

41. BIRMANISCHE SKULPTUR, aus Horn (Nashorn) geschnitten. Die Buddhafigur ist rot bemalt und darüber vergoldet. Stark abgegriffenes, offenbar sehr altes Stück. Das Horn ist bis auf einen schmalen Spalt auf der Unterseite massiv. Höhe 14 cm. (Sammlung des Verfassers.) Nicht nur das Material, sondern auch die Stellung ist sehr selten. Der König Bimbisāra von Magadha hatte den Buddha nach Rājagṛha eingeladen. Zu seinem Empfang entsandte er ein mit Blumen geschmücktes Boot, auf dem ein Sitz bereitet war. Der Buddha ist mit herabhängenden Füßen (also nach europäischer Art) sitzend dargestellt (Frankfurter Nr. 24).

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

42a. SIAMESISCHE BRONZE. Höhe einschließlich des Ehrenschirms 76 cm. ⟨Exemplar aus Privatbesitz.⟩ Über das Gewand, das der kambodjanischen, von den Siamesen übernommenen Hoftracht des dreizehnten bis vierzehnten Jahrhunderts entspricht, vgl. oben S. 84. Der Typus — beide Hände abwehrend nach vorn gestreckt — ist einer der häufigsten in Siam. Die Bedeutung dieser Haltung ist »Zurückdrängung des Meeres«. Es handelt sich um eine siamesische Legende, über welche Einzelheiten noch nicht bekannt sind ⟨H. Stönner, P.⟩. Die Bronze ist schwarz oder dunkelbraun lackiert, darüber vergoldet. Die Oberflächen der Terrassen des Sockels sind rot. Bronzen dieses Stils haben in den Ornamenten eine große Zahl kleiner runder Zellen, in welchen Stückchen von Glimmer oder weißem oder farbigem Spiegelglas eingesetzt sind.

42b. SIAMESISCHE BRONZE. Höhe 36,5 cm. ⟨Besitzer: Th. Bohlken, Berlin.⟩ Über die Haltung vgl. die Erläuterung zu Tafel 34b. Ist statt der rechten die linke Hand vorgestreckt, so ist die Zurückweisung des Sandelholzbildes gemeint ⟨oben S. 15⟩ ⟨H. Stönner, P.⟩.

43a. BIRMANISCHE HOLZSTATUE, vergoldet. Höhe 33 cm. Museum für Länder- und Völkerkunde ⟨Lindenmuseum⟩ zu Stuttgart, Nr. L.G.M. 21. Genau die gleiche Stellung findet sich bei Frankfurter nicht, wohl aber eine solche, bei welcher statt der linken die rechte Hand auf die Brust gelegt ist. Dazu besagt die siamesische Legende ⟨Frankfurter zu Nr. 27⟩: »zu einer Zeit fiel im Bezirk von Kosala kein Regen. Da wandten sich der König und das Volk an den Buddha um Hilfe, und der Buddha erwies ihnen Gnade und blieb in der Nähe des Lotusteiches bei Jetavana. Er trug ein Badetuch, mit welchem er seinen Körper bedeckte. Er schritt zu dem Teiche hinab, als Wolken den Himmel bedeckten und der Regen in Strömen zu fallen begann. Der Buddha ist dargestellt, wie er seine rechte Hand erhebt, um seinen Körper zu waschen.« Die Kopfbildung dieses Stückes erinnert an die Typen aus Laos ⟨vgl. Tafel 37 und Text S. 80⟩.

43b. SIAMESISCHE BRONZE, vergoldet. Höhe 98 cm. Museum für Länder- und Völkerkunde ⟨Lindenmuseum⟩ zu Stuttgart, Nr. I. C. 23164. Wie ein auf der Rückseite des Sockels befindlicher Ring zeigt, gehörte zu der Statue ein Ehrenschirm, wie wir ihn auf Tafel 42a sehen. Es handelt sich um eine Nebenfigur, wie sie den Buddha oft auf beiden Seiten umgeben, und zwar sind gewöhnlich die beiden Lieblingsschüler Maudgalyāyana ⟨Pāli:

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Moggallāna⟩ und Śāriputra ⟨Sāriputta⟩ gemeint ⟨siehe das Titelbild, wo diese beiden Mönche zu beiden Seiten des Buddha sitzen⟩. Das wesentliche Unterscheidungsmerkmal ist stets der Kopf: nur der Buddha hat einen Schädelauswuchs bzw. in Siam außerdem die Flamme.

44. SIAMESISCHE BRONZEGRUPPE, vergoldet. Höhe 61 cm. Berlin Mus. I. C. 33627. ⟨Vgl. Frankfurter Nr. 25⟩. Als der Buddha allein im Walde weilte, kam ein Elefant und bediente ihn. Man sieht den Elefanten, der ehrerbietig vor Buddha kniet und ihm mit dem Rüssel ein Gefäß mit Wasser ⟨Kalebasse⟩ reicht. Daneben ein Affe, welcher dem Heiligen eine Honigscheibe darbringt. Der Buddha hat hier die Fläche der rechten Hand nach oben gewendet, um die Gaben in Empfang zu nehmen. Dadurch ist diese Stellung von der auf Tafel 41 gezeigten unterschieden. Dort sind beide Handrücken nach oben gekehrt. Dies ist wichtig, um die Vollständigkeit zu beurteilen, da der Typ auf Tafel 44 oft ohne die Tiere vorkommt. Handelt es sich um eine künstlerisch gute Replik, so schadet der Mangel dem Werke vom künstlerischen Standpunkt aus nicht. Gewöhnliche Repräsentanten des Typus sind dagegen durch Unvollständigkeit entwertet.

45. SIAMESISCHE BRONZE. Höhe 52 cm. Berlin Mus. I. C. 29326. Der Buddha im königlichen Schmuck, unter dem Ehrenschirm, in der Haltung der Zeugnisanrufung ⟨oben S. 42⟩. Welche Bedeutung es hat, daß der Buddha in gleichen Haltungen bald in schlichtem Mönchsgewande, bald in fürstlicher Tracht dargestellt wird, ist noch nicht festgestellt ⟨H. Stönner, P.⟩.

46. SIAMESISCHE BRONZE, vergoldet. Höhe 42 cm. ⟨Sammlung Dr. G. Schacher, Berlin-Zehlendorf.⟩ Hier ist nicht Gautama, sondern die siamesische Form des Maitreya, des künftigen Buddha ⟨oben S. 64⟩ dargestellt. Die rechte Hand ist in der Geste der Erdberührung ausgestreckt, die linke hält einen Fächer in Form eines Reifens oder speichenlosen Rades. Daß Gautama nicht gemeint ist, ergibt sich aus dem runden Kopf, der weder einen Auswuchs noch eine Flamme zeigt.

47. SIAMESISCHE HOLZSKULPTUR, vergoldet, eingelegt mit farbigen Glas- und Spiegelstückchen, auf der Stirn und dem Gewande der Figur außerdem mit roten Steinen. Höhe 24 cm. Lindenmuseum zu Stuttgart, Nr. I.C. 91565. Die Stellung findet sich in der Abhandlung von Frankfurter nicht. Obwohl hier die rechte Hand den Fächer hielt — dieser ist

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

verlorengegangen, daß er aber früher vorhanden war, beweist die Fingerstellung und das Loch — und obwohl die linke Hand, anders als bei Tafel 46, im Schoße liegt, ist kein Zweifel, daß auch hier Maitreya gemeint ist ⟨vgl. die Bemerkung zu Tafel 46⟩.

48. SÅNGKHA: CHÄI, der siamesische Dickbauchbuddha ⟨vgl. den chinesischen Dickbauchbuddha auf Tafel 18 und die Erläuterung oben S. 71f.⟩. Bronze, vergoldet. Höhe mit Ehrenschirm 61,5 cm. Berlin Mus. I.C. 35365. Nach siamesischer Legende ist dies die Darstellung des Mönches Kaccäyana, der als Begründer der siamesischen Grammatik angesehen wird. Dieser Schüler Buddhas glich, wie es heißt, dem Buddha selbst ursprünglich an Schönheit und wurde, da er deswegen Nachstellungen fürchtete, in einen Krüppel verwandelt. ⟨Vgl. Frankfurter S. 2, Bastian, Die Völker des östlichen Asien, Bd. I, Geschichte der Indochinesen [Leipzig 1866] S. 339f.⟩ Der Dickbauchbuddha wird in Siam als Helfer in Geburtsnöten und als Spender von Kindersegen verehrt, und darin gleicht er dem chinesischen Dickbauchbuddha. Es ist anzunehmen, daß die Gestalt aus China stammt und von den Siamesen umgedeutet worden ist.

EINIGES ÜBER KOPIEN UND FÄLSCHUNGEN

Über Fälschungen von asiatischen, besonders ostasiatischen Kunstwerken und kunstgewerblichen Gegenständen ließe sich ein ganzes Buch schreiben. Wir müssen uns hier auf einige grundsätzliche Bemerkungen hinsichtlich religiöser Bildwerke beschränken.

Fälschungen lohnen sich schon aus wirtschaftlichen Gründen nur dort, wo eine Nachfrage besteht, die Nachfrage der Sammler, Kunstwert, Altertumswert oder Seltenheitswert allein locken zu Fälschungen. Daraus ergibt sich für den begrenzten Gegenstand unserer Betrachtungen, bei welchen Objekten man mit Fälschungen rechnen muß. Götterbilder — und zu solchen im weiteren Sinne haben wir auch die Buddhastatuen zu zählen ⟨vgl. oben S. 16⟩ — sind Kultusobjekte, d. h. religiöse Gebrauchsgegenstände. Ihre Verbreitung vollzieht sich mit der Ausbreitung der betreffenden Religion. Daraus folgt die Notwendigkeit der Herstellung von Kopien, die im Anfange dem Urbilde völlig oder beinahe gleichen, später jedoch naturgemäß den Veränderungen unterliegen, die wir oben mehrfach besprochen haben. Es ist klar, daß auf diese Weise allmählich eine Massenproduktion entstehen muß, wie es zum Teil schon in Gandhara der Fall gewesen zu sein scheint, und ebenso ist ersichtlich, daß den so ständig wiederholten Typen im allgemeinen die wesentlichen Eigenschaften von Kunstwerken fehlen. Hierunter fallen zum Beispiel Typen, wie man sie auf den Tafeln 12, 13, 14, 16, 20, 28, 31 u. a. sieht. So geschickt die Chinesen von alters her in der Fälschung der hochgeschätzten Bronzegefäße aus den Zeiten der Dynastien Shang ⟨1766—1122 v. Chr.⟩, Chou ⟨1122—256 v. Chr.⟩, Tsin ⟨255—206 v. Chr.⟩ usw. sind, so fern muß ihnen in früheren Zeiten ⟨seit dem vierten nachchristlichen Jahrhundert, oben S. 51⟩ die Absicht der »Fälschung« gelegen haben, als es sich darum handelte, für Kultzwecke zahlreiche Kopien der im Lande selbst geschaffenen Buddhastatuen anzufertigen. In Fälschungsabsicht dürften Nachbildungen buddhistischer Statuen des chinesischen Mittelalters, zumal der

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

T'ang-Zeit, erſt in neuerer Zeit hergeſtellt worden ſein und noch werden, und zwar mit Rückſicht auf den Kunſthandel mit dem Abendland. An Fälſchungen der in zahlloſen Repliken vorhandenen typiſchen Buddhafiguren der Ming-Zeit haben die Chineſen offenbar ſchon deswegen nicht gedacht, weil ſie eben keine Seltenheitswerte bildeten und weder von den einheimiſchen noch von den europäiſchen Sammlern begehrt wurden. Wenn Bronzen des fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts zuweilen auffällig ſtark patiniert ſind, ſo handelt es ſich dabei gewöhnlich nicht um »Fälſchungen«, ſondern um »Verfälſchungen«, indem verſucht wurde, durch Vergraben in Erde, Lehm oder Dung, oder durch andere künſtliche Mittel, ähnlich wie bei den Bronzegefäßen der älteren Perioden, Unerfahrenen ein höheres Alter des Stückes vorzutäuſchen. Viele Typen ſind auch in jüngſten Dezennien im Auftrag europäiſcher Gelehrter für wiſſenſchaftliche Zwecke, beſonders natürlich für Muſeen, kopiert worden, zuweilen unter Nachahmung der Patina der Vorbilder. Unter den feuervergoldeten lamaiſtiſchen Bronzen gibt es viele ſolche ganz neue Kopien. Schließlich muß die moderne Maſſenproduktion erwähnt werden, welche die Verkaufsſtände der großen Häfen mit Kurioſitäten und Andenken für die Fremden verſorgt und teilweiſe in — Europa geſchieht. Auch in Siam werden moderne, doch vollkommen originaltreue Repliken, beſonders des auf den Tafeln 38 und 42 vorgeführten Stils, in großer Zahl angefertigt, und zwar ſowohl für die Bedürfniſſe der Gläubigen, zur Aufſtellung als Weihegaben in den Tempeln und zur häuslichen Verehrung, als auch für den Verkauf an Fremde; es iſt heute anders als noch zur Zeit Bowrings, welcher erzählt, daß die Siameſen ſich alle erdenkliche Mühe gaben, um engliſche Offiziere zu veranlaſſen, einige in Birma erworbene Buddhaſtatuen von Bord zu bringen und im Lande zurückzulaſſen. Guterhaltene Vergoldung ſiameſiſcher Bronzen allein iſt noch kein Beweis für geringes Alter, weil die Erneuerung der Vergoldung als gutes Werk gilt, wie die Siameſen überhaupt keine Freude an der Patina haben, vielmehr auf ſtarke Vergoldung oder glänzende Polierung Wert legen. Bei ganz neuen Bronzen iſt die Vergoldung leicht durch Reiben zu entfernen, und es zeigt ſich darunter der braune oder ſchwarze Lackgrund. Wie chineſiſche, ſo werden vereinzelt auch ſiameſiſche Bronzen, allerdings in ſehr plumper Weiſe und für den Kenner ſofort erkennbar, jetzt in Europa nachgeahmt. Es geſchieht dies im Zuſammenhang mit einer kunſtgewerblichen Moderichtung, die etwa mit der Liebhaberei des achtzehnten Jahrhunderts für Chinoiſerien vergleichbar iſt, zuweilen aber geradezu lächerliche Formen annimmt.

In Japan hat ſich die Fähigkeit, hölzerne und bronzene Statuen des Mittelalters zu kopieren, zu einer Kunſt entwickelt, wie ſie von Europäern niemals erreicht werden könnte. Was insbeſondere die Bronzen anbetrifft, ſo iſt die Unterſcheidung der Nachbildungen von den wenigen überhaupt vorhandenen, beglaubigten alten Stücken kaum zweifelsfrei möglich. Auch von Holzſkulpturen hat zum Beiſpiel Profeſſor A. Fiſcher in Japan Kopien fertigen laſſen, deren Originaltreue Bewunderung abnötigt. Infolge der Verwendung der gleichen Holzarten, künſtliche Verwitterung, kann die Rekognoſzierung eines ſolchen Stückes als Nachbildung nur auf Grund einer Kenntnis der Originale, langer Kennerſchaft und ſorgfältigſter Unterſuchung erfolgen. Doch damit ſind wir bereits über die Grenzen unſeres Gegenſtandes und auf das Gebiet des Kunſtſammelns gelangt. Der Sammler typiſcher Figuren kann aber nicht als »Kunſt«ſammler angeſprochen werden, mögen auch unter den Kultfiguren der gebräuchlichſten Typen oft genug Proben guten Kunſthandwerks auftauchen und mag man auch an ihnen zur Entwicklungsgeſchichte der Typen ebenſoviel lernen können wie an größeren und bedeutenderen Werken, weil die typiſchen Weſensmerkmale ſtets dieſelben ſind und mit der künſtleriſchen Qualität des einzelnen Stückes nichts zu tun haben.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

VI.

ANMERKUNGEN UND LITERARISCHE NACHWEISUNGEN

Mehrere im Haupttext enthaltene Literaturangaben sind hier nicht nochmals aufgenommen

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

1 Seite 4. Ich verweise hier auf einen lesenswerten Aufsatz von Prof. G. Rodenwaldt, Generalsekretär des deutschen Archäologischen Instituts, »Monumentale Plastik in Indien und Mittelasien« (Berliner Tageblatt Nr. 381, 16. August 1923, 1. Beiblatt). Anläßlich einer Besprechung des ersten Bandes von A. v. le Coqs »Buddhistische Spätantike in Mittelasien« äußert sich hier der klassische Archäologe u. a. auch über die Moderichtung, welche es unternimmt, das Gebiet der Ästhetik zu überschreiten und den Ergebnissen der archäologischen Forschung mit gefühlsmäßigen Argumenten entgegenzutreten.

2 Seite 5. Ich möchte hier die zwar vielfach veraltete, im ganzen aber noch heute mit Nutzen zu lesende, gemeinverständliche Schrift des Grafen Eugène Goblet d'Alviella: Ce que l'Inde doit à la Grèce. Des influences classiques dans la civilisation de l'Inde, Paris 1897, erwähnen, in welcher auch die Kunst von Gandhāra nach Maßgabe der damals vorliegenden Veröffentlichungen besprochen wird. Aus neuester Zeit vgl. das Buch des gelehrten Inders Gauranga Nath Banerjee, Hellenism in Ancient India, 2d Ed., Calcutta und London 1920 (Butterworth & Co.), wertvoll auch durch reiche Literaturverzeichnisse.

3 Seite 9. Heinrich Kern, Geschiedenis van het Buddhisme in Indie, autorisierte Übersetzung aus dem Holländischen von H. Jacobi, unter dem Titel »Der Buddhismus und seine Geschichte in Indien«, Leipzig 1882 und 1884.

4 Seite 9. E. Senart, Essai sur la Légende du Buddha, 1. Aufl., Paris 1882. Vgl. hierzu Oldenberg, Buddha, 8. und 9. Aufl., Stuttgart und Berlin 1923, S. 91, Hermann Beckh, Buddhismus (Buddha und seine Lehre), Berlin und Leipzig 1916 (Sammlung Göschen), Bd. I S. 19 80 f.

5 Seite 10. Vgl. dazu aus der populären Literatur etwa Hermann Beckh, Buddhismus I S. 90 und 93. Vgl. auch T. W. Rhys Davids, Buddhism. Kap. I Nr. 8 (in der bei Reclam erschienenen deutschen Übersetzung von Pfungst S. 23/24), Oldenberg, Buddha, 8. und 9. Aufl. S. 112.

6 Seite 10. Vgl. Cunningham, Archaeolog. Rep. I 5. Ferner Oldenberg, Buddha S. 101 und Anm. 1 daselbst, S. 126 f.

7 Seite 10. Dighanikāya = die »Sammlung der langen Texte«, das erste Buch des einen Hauptteils des in Pali geschriebenen Kanons der südlichen Buddhisten. Der Dighanikāya ist nach R. Otto Franke »die älteste erreichbare Quelle des buddhistischen Schrifttums« (»Die Buddhalehre in ihrer erreichbar ältesten Gestalt« ZDMG 69 (1915) 455).

8 Seite 10. H. Beckh, Buddhismus I 29 und 81, vgl. Oldenberg, Buddha S. 221 f.

9 Seite 10. Ursprünglich waren die Stūpas königliche Grabmäler. Vgl. Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien, S. 20. Schon dieser Umstand weist darauf hin, daß der Stūpa-Bau älter ist als der Buddhismus, daß er auf brahmanische Zeit zurückgeht. Zu den berühmtesten erhaltenen Stūpas gehört der große Stūpa zu Santschi. Hiervon ist der eigentliche Stūpa wahrscheinlich von König Aśoka, dem großen Förderer des Buddhismus, erbaut worden und gehört daher wohl der Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr. an. Die ihn umgebenden Tore dagegen,

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

deren Reliefschmuck kunst- und religionswissenschaftlich von größter Bedeutung ist, stammen aus späterer Zeit, nämlich vermutlich aus den Jahren 140 bis 100 v. Chr. Vgl. besonders Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien, S. 21—73. Vortreffliche Abbildungen des Stūpa und einzelner Tore in dem Monumentalwerke von J. Burgess, The Ancient Monuments, Temples and Sculptures of India, London 1897. Auch über andere Stupas Vorderindiens gibt es eine ziemlich reichhaltige Literatur. Von älteren grundlegenden Arbeiten erwähnen wir Cunningham, The Stūpa of Bharhut, London 1879. Über ostasiatische Stūpas vgl. J. M. de Groot, Der Thūpa, das heiligste Heiligtum des Buddhismus in China. (Abh. d. Preuß. Akad. d. Wissenschaft., Berlin 1919.) Von einer Abhandlung von Friedrich Max Trautz, »Der Stūpa in Japan«, ist vorläufig erst ein Auszug bibliographischen Inhalts als Manuskript gedruckt (Jahrbuch d. Phil. Fakultät d. Universität Berlin, 1922). Über neuzeitliche, als Reliquienbehälter dienende Miniaturstūpas aus den Gebieten des Lamaismus vgl. z. B. Leonhard Adam, Hochasiatische Kunst, S. 46 und Tafeln 24 und 25.

10 Seite 10. Max Müller, A History of Ancient Sanskrit Literature, London 1860, 2. Aufl., S. 260 ff., insbes. S. 298.

11 Seite 11. Eine leicht zugängliche Schilderung des Fundes im einzelnen nebst photographischer Wiedergabe einiger Gefäße findet der Leser bei Pischel-Lüders, Leben und Lehre des Buddha S. 43.

12 Seite 11. R. Otto Franke, Dighanikāya, das Buch der langen Texte des buddhistischen Kanons, Göttingen und Leipzig 1913, S. 254. — Die Buddhalehre in ihrer erreichbar ältesten Gestalt (im Dighanikāya) in ZDMG 69 [1915] S. 455—490, insbesondere S. 455 456. — Über die angeblichen Knochenreliquien des Buddha Gotama (OZ IV. 1915/16, S. 1—11), vgl. ibid. S. 10: »Buddha war — ein dogmatischer Begriff, noch ehe speziell von einem Buddha Gotama geredet wurde.« — Letztere, an sich nicht bestreitbare Tatsache würde natürlich der historischen Existenz des Gautama (Gotama) nicht entgegenstehen.

13 Seite 11. Hierüber vgl. Major Kitto in Reports of the Archaeological Survey of India, Vol. I (Simla 1871) p. 126, ferner Abhandlungen von Rhys Davids u. a. im Journal of the Pali Text Society, 1896, und kurz in »Buddhism« S. 252 f. der deutschen Ausgabe (Reclam).

14 Seite 12. Vgl. hierzu und zum Folgenden: Oldenberg, Die Religion des Veda, 3. und 4. Aufl., Stuttgart und Berlin 1923, S. 85 470 (Rad), S. 74 (Stier), S. 75 78 (Pferd). Vgl. auch ebendort S. 80.

15 Seite 12. Es sei hier noch an das Wort Cakravartī erinnert. Vgl. darüber z. B. Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien S. 134. Das Wort ist ursprünglich Bezeichnung für den Besitzer oder Beherrscher eines Bezirkes. Später gab man ihm durch inkorrekte sprachliche Zerlegung die Deutung: »der sein Rad, d. h. seinen Kriegswagen [überallhin] wenden kann«, d. i. soviel wie »Weltbeherrscher«. Als ersten Herrscher, dem diese Bezeichnung zuerkannt wurde, vermutet man König Aśoka (263—259 v. Chr.), den mächtigen Beschützer und Förderer des Buddhismus. Zu den Attributen eines Cakravartī gehört nun auch das Rad (cakra) als »mystische Waffe« (Grünwedel). Sie entspricht hier vielleicht als Symbol weltlicher Macht dem »Rade der Lehre« des Buddha, der mit dem Cakravartī auch die zweiunddreißig großen und die achtzig kleinen »Schönheitszeichen des großen Wesens« gemeinsam hat. Interessant ist, daß wir auch in der Hand des Hindugottes Viṣṇu das Rad als Attribut finden. Viṣṇu gilt in späterer Zeit des Brahmanismus vielfach als oberster Herr der Welt. Sein Rad geht wohl erst auf die oben mitgeteilten buddhistischen Vorstellungen zurück. Hierbei ist zu vermerken, daß in einer Zeit, zu welcher der Viṣṇuglaube mit dem Buddhismus im Rivalitätskampfe lag, Buddha von den Viṣṇuiten als Inkarnation Viṣṇus anerkannt wurde, um so ein Kompromiß zwischen beiden Lehren herbeizuführen. Vgl. hierüber kurz Helmuth v. Glasenapp, Der Hinduismus

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

(München 1922) S. 129. Vgl. ferner Joseph Dahlmann, Buddha, ein Kulturbild des Oſtens (Berlin 1898), S. 174 f., beſonders S. 176. Umgekehrt hat ſich der Buddhismus in der komplexen Form des Lamaismus in Tibet faſt das ganze ſpät-brahmaniſche Pantheon angegliedert. Auch der Roſenkranz der Buddhiſten entſtammt dem Brahmanismus (Śivaismus).

16 Seite 13. mudrā, urſprünglich ſoviel wie »Siegel«, bezeichnet im Buddhismus eine Symbolik durch »Fingerſtellungen bei religiöſen Vertiefungen, dann wohl überhaupt myſtiſche Verſchlüſſe durch Zeichen, Stellungen uſw., deren Löſung gekannt oder berechnet werden muß«. Lefmann, Lalita Viſtara (Berlin 1874), Erklärung 14, S. 73.

17 Seite 13. Vgl. Abbildung in Leonh. Adam, Hochaſiatiſche Kunſt, Tafel 17.

18 Seite 13. Lefmann, Lalita Viſtara S. 67, Erklärung Nr. 11.

19 Seite 13. Eine gute photographiſche Wiedergabe dieſes ſchönen Säulenfragments findet man in Dr. William Cohns »Indiſcher Plaſtik« (3. Aufl., Berlin 1923), Tafel 1, dort, wohl zutreffend, ins dritte Jahrhundert v. Chr. datiert. Es handelt ſich um drei Löwen, von denen im Bilde zwei ſichtbar ſind. Die Rücken der ſitzenden Tiere ſind einander zugekehrt, die Oberkörper nach außen gerichtet.

20 Seite 13. A. Grünwedel, Buddhiſtiſche Kunſt in Indien (Handbücher der Staatlichen Muſeen zu Berlin), 2. Aufl., Berlin 1900. Engliſche Ausgabe unter dem Titel »Buddhist Art in India« translated by A. C. Gibson, revised and enlarged by J. Burgess, London 1901. Erklärungen der Reliefs von Santſchi (Öſtliches Tor) S. 61 ff. der deutſchen Ausgabe. Es ſei hier darauf hingewieſen, daß ſich in einigen europäiſchen Muſeen, ſo im Muſeum für Völkerkunde zu Berlin, Abgüſſe des öſtlichen Tores von Santſchi befinden.

21 Seite 14. Grünwedel (P.). — Herr Prof. Grünwedel weiſt mich freundlichſt darauf hin, daß die Szenen auf dem mittleren Architrav des nördlichen Tores von Santſchi bereits von S. Beal bei J. Ferguſſon, Tree and Serpent Worship (2nd Ed., London 1873) in der Hauptſache zutreffend erklärt ſind. Eine recht deutliche Abbildung findet man bei Burgeß in dem oben in Anmerkung 13 zitierten Mappenwerke, eine gute Reproduktion derſelben bei William Cohn, Indiſche Plaſtik, Tafel 13. In dieſem, freilich nicht archäologiſchen Buche, wird ſeltſamerweiſe (S. 28 und 59) die Geſtalt Maras auf dem Relief irrig für den Bodhiſattva gehalten.

22 Seite 14. Vgl. Grünwedel, Buddhiſtiſche Kunſt in Indien S. 188, Anmerkung 36 und die weiteren Hinweiſe dortſelbſt.

23 Seite 15. Fa-hsians Reiſeberichte ſind von großem Intereſſe für die Kenntnis des buddhiſtiſchen Lebens in Indien um die Wende des vierten und im Anfange des fünften Jahrhunderts unſerer Zeitrechnung. Eine engliſche Überſetzung ſeiner Berichte verdanken wir James Legge: A Record of Buddhistic Kingdoms, being an account by the Chinese Monk Fâ-hien of his travels in India and Ceylon etc. (Oxford 1886). Eine kurze Inhaltsangabe dieſes Werkes wie auch des unten zu erwähnenden Reiſeberichtes eines ſpäteren Pilgers, des Hsüan-chuang, findet man in der ausgezeichneten und unentbehrlichen »Geſchichte der chineſiſchen Literatur« von Wilhelm Grube 2. Aufl., Leipzig 1909, S. 234 ff. (= Die Literaturen des Oſtens Bd. VIII).

24 Seite 15. Der Pilger Hsüan-chuang. Damals herrſchte in China die Dynaſtie der T'ang (618—906 n. Chr.). Hsüan-chuangs Reiſebericht iſt überſetzt von Stanislas Julien: »Mémoires sur les contrées occidentales«, traduits du sanscrit en chinois, en l'an 648, par Hiouen thsang, et du chinois en français par Stan. Julien, 2 vols., Paris 1857/58. — Juliens Annahme, daß Hsüan-chuang ſein Werk aus dem Sanskrit überſetzt habe, iſt aber von Chavannes als irrig nachgewieſen.

25 Seite 15. St. Julien I, S. 284, Anmerkung 1 und 2, erwähnt noch eine andere Verſion, welche ſich in einer chineſiſchen buddhiſtiſchen Encyklopädie findet. Danach war die Statue aus

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Gold. Die Worte Buddhas an die Statue lauten hier: »Ich empfehle dir und vertraue dir an meine Schüler. Nimm dich ihrer an, nachdem ich in das Nirvaṇa eingegangen sein werde.«

26 Seite 15. Über Udayana vergleiche man eine demnächst erscheinende Abhandlung von Prof. H. Lüders in den Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften, von deren bevorstehendem Abdruck der Herr Verfasser mir gütigst Kenntnis gab, die ich jedoch nicht mehr einsehen konnte.

27 Seite 16. Vgl. A. Foucher, L'Art bouddhique dans l'Inde (Revue de l'Histoire des Religions 15e année, T. XXX, Paris 1894, S. 319–371, besonders 325) über das Fehlen der Darstellung des Buddha in der älteren buddhistischen Kunst: »— ce qui, étant données les idées bouddhiques, n'a le droit d'étonner personne«. Diese Abhandlung Fouchers, eine erweiterte Besprechung der ersten Auflage von Grünwedels Buddhistischer Kunst in Indien, ist zwar durch die späteren, umfangreichen Werke Fouchers überholt, jedoch noch heute sehr lesenswert. Ausführlicher äußert sich Foucher über das Fehlen von Statuen des Meisters im ältesten Buddhismus wie über das Fehlen von Götterbildern auch im alten Brahmanismus in »L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhāra« II, 2 718 ff. Ich zitiere seine Worte: »Nous avons les meilleurs raisons de penser que l'habitude d'adorer, et même l'art de fabriquer des images étaient encore moins répandus dans l'Inde des brahmanes avant Alexandre que dans la Gaule des Druides avant César. Pas plus que les textes védiques, nous ne voyens pas que les anciens textes bouddhiques en soufflent mot, ni pour ni contre, et leur silence s'explique justement par le fait que l'idée ne s'en était pas encore presentée à l'esprit indien.«

28. Seite 17. Vgl. den kurzen Überblick über die alten Nachrichten von Gandhāra bei A. v. le Coq, Die buddhistische Spätantike in Mittelasien, I. Die Plastik (Berlin 1922), S. 7, Anmerkung 1, und die Darstellung der politischen Ereignisse in Indien nach der Herrschaft Alexanders des Großen bei Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien S. 74 f. Für eine Aufzählung der eigentlich historischen Literatur ist hier nicht der Ort. Ich verweise nur noch auf die unten zitierte, grundlegende numismatische Abhandlung von A. v. Sallet, die auch historisches Material enthält. Auch A. Foucher, L'Art Gréco-Bouddhique II 2 erörtert die historischen Probleme, und zwar im Zusammenhang mit der künstlerischen Entwicklung. Das Werk von Banerjee (oben Anmerkung 2) bietet in dieser Beziehung ebenfalls eine gute und besonnene Darstellung.

29 Seite 19. v. Sallet-Regling, Die antiken Münzen (Handbücher der Staatlichen Museen zu Berlin), 2. Aufl., Berlin und Leipzig 1922, S. 47.

30 Seite 19. Numismatische Literatur: Von älteren Autoren nenne ich nur die Namen Grotefend (1839) und James Prinsep (1858). Wichtig ist Cunningham, Archaeological Survey of India, Vol. V, Calcutta 1875, derselbe: Coins of the Successors of Alexander, in Numismatic Chronicle 1868. Grundlegend: v. Sallet, Die Nachfolger Alexander des Großen in Baktrien und Indien (Zeitschrift für Numismatik VI, Berlin 1879, S. 165 ff. und 271 ff.). Ferner Percy Gardner, The Coins of the Greek and Skythic Kings of Bactria and India in the British Museum, London 1886, derselbe in Numismatic Chronicle 1879 p. 1, 1880 p. 181, 1881 p. 8. Gute Abbildungen der Münzen findet man vor allem in der zuerst zitierten Arbeit von Percy Gardner, auch bei A. Foucher, L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhāra, II, 1, Paris 1918.

31 Seite 19. Vgl. darüber v. Sallet, Zeitschrift für Numismatik 1879 S. 166, 199, 285, Percy Gardner, The Coins of the Greek and Skythic Kings p. XVIII.

32 Seite 21. Vgl. hierzu Pischel-Lüders, Leben und Lehre des Buddha S. 99.

33 Seite 21. Journal of the Asiatic Society of Bengal, 1845, p. 430 und pl. 2. Einige der Münzen mit Buddhadarstellungen zeigen rückläufige Schrift, deren richtige Lesung erst A.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

v. Sallet zu danken ist. Einzelheiten hierüber findet man in der Zeitschrift für Numismatik, 1879, S. 387 f.

34 Seite 22. Vgl. dazu Foucher, L'Art Gréco-Bouddhique II 2 S. 439.

35 Seite 23. E. C. Bayley, Notes on some sculptures found in the district of Peshâwar. JSAB XXI, 1852, S. 606 ff.

36 Seite 23. A. Cunningham, Reports of the Archaeological Survey of India, 1871 ff. Vincent Smith, Graeco-Roman influence on the civilisation of Ancient India, JASB LVIII, 1 (1889), E. Senart, Notes d'epigraphie indienne, JAs, Paris 1890. Im übrigen verweise ich auf das reichhaltige Literaturverzeichnis bei Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien S. VIII ff., welches bis etwa 1900 vollständig ist. Von späteren wichtigen Arbeiten sei hinzugefügt: A. Foucher, Les Bas-Reliefs du Stûpa de Sikri (Gandhâra), in JAs. 10e Série Tome II (Paris 1903) S. 185—330, mit 13 Tafeln. Bis auf die neueste Zeit fortgeführt sind die Literaturnachweisungen in den Anmerkungen zu A. Fouchers L'Art Gréco-Bouddhique etc. (oben S. 23) und bei Banerjee (oben Anmerkung 2), bei letzterem fehlen leider Erscheinungsorte und -jahre.

37 Seite 23. E. Curtius, Die griechische Kunst in Indien (Archäologische Zeitung, herausgegeben von E. Curtius und Richard Schöne, N. F. Bd. VIII, Berlin 1876, S. 90—95).

38 Seite 27. R. Otto Franke, Dighanikaya S. 71 f. Vgl. die Darstellung brahmanischer (hinduistischer) Asketen auf einem neueren indischen Bilde im Museum für Völkerkunde zu Berlin, welches Helmuth v. Glasenapp auf Tafel 29 seines ausgezeichneten Werkes »Der Hinduismus, Religion und Gesellschaft im heutigen Indien« (München o. J. [1922]) abgebildet hat.

39 Seite 28. Eine leicht zugängliche, vollständige Aufzählung der Körperschönheiten des großen Wesens findet man zum Beispiel bei Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien, S. 138 f.

40 Seite 29. Baktrische Münzen mit Abbildung eines sitzenden Apollo finden sich schon aus dem dritten Jahrhundert v. Chr. Vgl. Percy Gardner, S. XIX.

41 Seite 29. Diesem Ergebnis der Archäologen stimmt auch die indische Literaturforschung zu. Vgl. Winternitz, Geschichte der indischen Literatur Bd. II 1 (Leipzig 1913) S. 200.

42 Seite 31. Man vergleiche zum Beispiel schon das durch ein Band zusammengehaltene lockige Haar des sogenannten Apollon Sauroktonos des Praxiteles wie auch des Apollo von Belvedere (beide bekanntlich im Vatikan und durch tausendfältige Abbildungen wohl jedem vertraut).

43 Seite 35. Joseph Dahlmann S. J., Indische Fahrten Bd. II (Freiburg i. B. 1908) S. 127 f., 138 ff. — Über die Beziehungen des Buddhismus zum Christentum vgl. R. Garbe, Indien und das Christentum, Tübingen 1914.

44 Seite 36. Vgl. hierzu Hermann Beckh, Buddhismus Bd. II. Die Lehre (Berlin und Leipzig 1916, Sammlung Göschen) S. 110, 132.

45 Seite 36. Maitreya in Gandhara. Vgl. darüber Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien S. 158 ff.

46 Seite 36. Abgebildet bei Strzygowski, Orient oder Rom, Tafel 2, vgl. ibid. S. 40, bei Dahlmann, Indische Fahrten, II, Tafel 19, bei Ludwig v. Sybel, Christliche Antike Bd. II (Marburg 1909), Abb. 25, bei Foucher II, 2, S. 777, Abb. 593/94 (dort neben dem fast völlig übereinstimmenden Buddha aus Gandhâra des Berliner Museums, den auch Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien S. 167 zeigt). In den Textabbildungen auf S. 37 wiederholen wir diese Gegenüberstellung.

47 Seite 36. Foucher II 2 490 f. Abb. 477/78 und S. 548.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

48 Seite 37. Die Entwicklung der erſten Chriſtustypen ergibt ſich aus den Katakombenmalereien. Das früheſte Stadium zeigt einen kurzhaarigen, bartloſen Kopf (die Mode der römiſchen Kaiſerzeit bis Trajan), das zweite einen langlockigen Jüngling vom Typus des Apollo, Dionyſos oder Eros, ganz ähnlich alſo den frühen Buddhatypen. Dann erſt entſteht der bärtige Chriſtus, ähnlich dem Zeus, Poſeidon, dem bärtigen Dionyſos uſw. Vgl. L. v. Sybel, Chriſtliche Antike, II, 158.

49 Seite 42. Kurze, erſchöpfende Inhaltsangabe der Verſuchungsgeſchichte nach dem Lalitaviſtara (nördlicher Kanon) bei Hermann Beckh, Buddhismus I 57 f. Die oben im Text nun folgende Überſetzung aus dem Avidürenidana der Nidanakatha (ſüdlicher Kanon) ſtammt von K. Seidenſtücker, Südbuddhiſtiſche Studien I. Die Buddhalegende in den Skulpturen des Ānanda-Tempels zu Pagan (Mitt. aus dem Muſeum für Völkerkunde zu Hamburg, Hamburg 1916) S. 53 f. — Zur Verſuchungsgeſchichte vgl. insbeſondere Windiſch, Mara und Buddha (Abh. der Königl. Sächſ. Geſ. der Wiſſenſch., Leipzig 1895). Die Frage des Zuſammenhanges mit der Verſuchungsgeſchichte Jeſu kann hier lediglich erwähnt werden. Windiſch, Oldenberg und Piſchel-Lüders halten einen ſolchen Zuſammenhang im Gegenſatz zu Rudolf Seydel und beſonders Garbe nicht für gegeben. Vgl. kurz Piſchel-Lüders, Leben und Lehre des Buddha S. 25 und die in Anmerkung 43 zitierte Schrift von Garbe.

50 Seite 43. John Griffith, The Paintings in the Buddhist Cave-Temples of Ajanta, Khandesh, India. 2 vols., I. London 1896, II. 1897.

51 Seite 43. Vgl. beſonders den ſtehenden Buddha aus Höhle X bei Griffith I Tafel 42.

52 Seite 46. So erſt jüngſt Leigh Ashton in ſeinem im übrigen bedeutenden und empfehlenswerten Werk »An Introduction to the Study of Chinese Sculpture«, London 1924, p. 38 f.

53 Seite 48. C. M. Pleyte, Die Buddhalegende in den Skulpturen des Tempels von Bôrôbudur, Amſterdam 1901. Eine reiche Auswahl aus den wundervollen Werken von Bôrôbudur findet der Leſer abgebildet in dem ſchönen Buche von Karl With, Java (Hagen i. W. 1920).

54 Seite 48. Vgl. darüber kurz Eduard Erkes, China (Gotha 1919), S. 154.

55 Seite 49. Vgl. A. Fiſcher, Erfahrungen auf dem Gebiete der Kunſt uſw. in Oſtaſien (Zeitſchrift für Ethnologie 1909) S. 1—21, beſonders S. 13.

56 Seite 49. Vgl. insbeſondere den wunderbar vergeiſtigten Maitreya in der Kaiſerlichen Sammlung zu Tōkiō (7. Jahrhundert), in ſchöner Abbildung gezeigt bei O. Kümmel, Die Kunſt Oſtaſiens, Berlin 1921, Tafel 13. Vgl. dazu die wenigen erhaltenen Bronzeſtatuetten aus Zentralaſien, zum Beiſpiel bei Sir M. Aurel Stein, Serindia, Vol. IV (Oxford 1921) pl. VII (aus Kare-Khōja, Khotan). — Eine Reihe guter Abbildungen früher japaniſcher buddhiſtiſcher Plaſtiken bei Karl With, Buddhiſtiſche Plaſtik in Japan bis in den Beginn des achten Jahrhunderts, 2. Aufl., Wien 1920. Für das Verſtändnis der Gewandbehandlung intereſſant iſt die Abhandlung von Glaſer, Die Entwicklung der Gewanddarſtellung in der oſtaſiatiſchen Plaſtik, OZ IV (1915/16).

57 Seite 50. A. Fiſcher, Erfahrungen uſw. S. 7.

58 Seite 51. Vgl. E. Chavannes, Mission Archéologique dans le Chine Septentrionale, Paris 1909.

59 Seite 51. Leigh Ashton, Introduction S. 79.

60 Seite 53. F. Hirth, Über fremde Einflüſſe in der chineſiſchen Kunſt S. 255 ff. 268 ff.

61 Seite 57. Über die Bedeutung der Rotbemalung von Augen, Mund, Naſen und Ohren der Götterbilder vgl. Wilh. Grube, Religion und Kultus der Chineſen (Leipzig 1910) S. 154 f., L. Adam, Hochaſiatiſche Kunſt S. 27.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

62 Seite 57. Lassen, Indische Altertumskunde IV 692, Hirth, Fremde Einflüsse 272 f.

63 Seite 59. Vgl. hierzu die Bemerkungen von C. H. Becker in seinem Aufsatz »Spenglers Magische Kultur«, ZDMG. N. F. Bd. 2 (77) (Leipzig 1923) S. 269. — Über die ästhetische Richtung in der Archäologie vgl. A. Foucher II, 2 713/14, vgl. insbesondere auch seine Auseinandersetzung (ebenda S. 714 f.) mit E. B. Havell (Indian Sculpture and Painting, London 1908, Handbook of Indian Art, London 1920). Auch G. N. Banerjee in seinem sehr empfehlenswerten, gründlichen und schon durch seine Objektivität sympathischen Werke »Hellenism in Ancient India« (oben Anmerkung 2) weist die Versuche Havells und des indischen Kunstschriftstellers Coomaraswamy, die indische Kunst als völlig unabhängig von westlichen Einflüssen und die Kunst von Gandhara als künstlerisch wertlose Steinmetzenarbeit hinzustellen, als haltlos und beklagenswert zurück (vgl. besonders Banerjee p. 102). — Die Anschauung Banerjees, daß die Plastik der Guptazeit in keiner Weise auf hellenistische Vorbilder zurückgehe (p. 104), trifft bis auf die Tatsache zu, daß die Gestalt des Buddha in der Gupta-Plastik ohne Gandhara nicht denkbar ist (vgl. oben S. 46 und 59).

64 Seite 59. William Cohn will in seiner »Indischen Plastik« (3. Aufl. 1923), einem durch schöne Reproduktionen ausgezeichneten Tafelwerk, der Gandharakunst »keinen wesentlichen Raum zugestehen«, weil sie nicht indisch, »sondern« hellenistisch sei (ibid. S. 25 Anm.) und nach dem persönlichen Geschmack des Verfassers künstlerisch unbedeutend, ja geradezu schlecht ist. (Vgl. die Bemerkungen bei Cohn S. 26 und 28.) Vgl. dagegen oben S. 34 und 60. Von diesem subjektiven Standpunkt aus wäre es verständlich gewesen, wenn der Verfasser überhaupt keine Gandharaskulpturen abgebildet haben würde. Will man aber in einem solchen Buche, welches (Vorwort S. V) dem nichtfachmännischen Publikum die Schönheit indischer Kunst vermitteln soll, dennoch einige Gandharawerke zum Vergleiche zeigen, so muß man solche Werke abbilden, welche die Blütezeit voll repräsentieren (etwa den Apollo-Buddha des Berliner Museums, den Śramaṇa Gautama — hier Tafel 6 — oder einige andere repräsentable Stücke aus der vorhandenen Fülle). Cohn dagegen zeigt auf, sage und schreibe, drei Textbildern (gegenüber hundertsiebzig Tafeln!), ausgesucht Stücke, die teils der Spätzeit angehören, teils tatsächlich zu den künstlerisch weniger bedeutenden zu rechnen sind, und keinen einzigen Repräsentanten des sogenannten apollinischen Typus. Auf diese Weise kann natürlich ein Leser, dem die Gandharakunst fremd ist, kein eigenes Urteil gewinnen. Von den schönen Bildtafeln des Cohnschen Werkes kann eine Anzahl als leicht zugängliche Illustrierung zu unseren Betrachtungen im Text benutzt werden: Tafeln 1, 2, 4, 6, 7, 125 (buddhistische Symbolik), 11—13 (Stūpa von Santschi), 21 (Buddha von Sarnath, siehe oben S. 45), 26 (Maitreya), 128, 130 (Buddhastatuen in Ceylon). Über den Text Dr. Cohns freilich vergleiche die oben auf S. 60 zitierte Besprechung von H. Zimmer und, als weiteres Beispiel, oben Anmerkung 21.

65 Seite 64. Vollständige Aufstellung der Dhyanibuddhas unseres Kalpa nach lamaistischem Kanon bei Waddell, The Buddhism of Tibet or Lamaism (London 1895) S. 350/51. Abbildung einer Trinität von Dhyanibuddhas in einer Elfenbeinschnitzerei bei Leonh. Adam, Hochasiatische Kunst, Tafel 19.

66 Seite 67. Vgl. Grünwedel, Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei (Leipzig 1900) S. 128. Dort auch Abbildungen der verschiedenen lamaistischen Formen.

67 Seite 67. Originalmitteilungen aus dem Königlichen Museum für Völkerkunde zu Berlin, S. 123, Nr. 70. Grünwedel, Mythologie S. 133.

68 Seite 68. J. J. M. de Groot, Les fêtes annuellement célébrées à Émoui (Amoy), Étude concernant la religion populaire des Chinois, trad. du hollandais par C. G. Chavannes 1ère Partie (= Annales du Musée Guimet, Tome 11ième, Paris 1886) S. 178 ff., besonders 197.

69 Seite 77. Zur Einführung in die Ethnologie Hinterindiens sei die mit vielen Bildern und Karten ausgestattete treffliche Übersicht empfohlen, welche Dr. Robert Heine-Geldern

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

im zweiten Bande der »Illuſtrierten Völkerkunde«, herausgegeben von Dr. Georg Buſchan (Stuttgart 1923), gibt. Die materielle Kultur Siams wird in ausgezeichneten Abbildungen nebſt Erläuterungen von Prof. Dr. K. Döhring gezeigt in ſeinem mehrbändigen Werk »Siam«. Vgl. insbeſondere Bd. II (Die bildende Kunſt mit Ausnahme der Plaſtik, Darmſtadt, Hagen i. W., Gotha 1923).

70 Seite 79. Über Pagan vgl. K. Seidenſtücker, Südbuddhiſtiſche Studien (s. oben Anmerkung 49). Die dort unter den Abbildungen reproduzierten Unterſchriften in birmaniſcher Schrift, aber nicht in birmaniſcher Sprache, ſondern in Pali, gehören nicht zu den Originalſkulpturen (H. Stönner P.). Seidenſtücker veröffentlicht 80 Reliefs nach Aufnahmen von Th. H. Thomann aus dem Jahr 1899. Thomann hat ſich durch Sicherung archäologiſchen Materials aus Pagan verdient gemacht. Sein Werk »Pagan, Ein Jahrtauſend buddhiſtiſcher Tempelkunſt« (Stuttgart und Heilbronn 1923), iſt allerdings arm an archäologiſch-intereſſantem Material. Die in unſerem Text enthaltenen Angaben über Pagan ſind dem Werk von Seidenſtücker entnommen.

71 Seite 80. Archäologie Siams. Literatur: Lucien Fournereau, Le Siam Ancien, I., Paris 1895 (Annales du Musée Guimet 27), Gerini, On Siamese Archaeology (»The Kingdom of Siam«, New York and London 1904), E. A. Voretzſch, Über altbuddhiſtiſche Kunſt, OZ V—VI (Berlin 1916). Für das Verſtändnis der religiöſen Architektur, deren Formen zuweilen im Sockelaufbau der Statuen wiederkehren, ſind die Werke von K. Döhring grundlegend: »Der Phrădhedibau in Siam« (Zeitſchrift für Ethnologie 1912, 693—806, mit vielen Abbildungen), »Buddhiſtiſche Tempelanlagen in Siam« (Berlin 1920). Legenden über Entſtehung und hiſtoriſche Bedeutung einzelner berühmter Buddhaſtatuen in Siam findet man bei Sir John Bowring, The Kingdom and People of Siam (2 vols., London 1857), beſonders in Bd. I. Vgl. zum Beiſpiel die vom König Phra Mongkŭt dem Verfaſſer perſönlich erzählte Geſchichte des berühmten Buddha aus grünem Nephrit in Bangkok, als deſſen Entſtehungszeit der König etwa das Jahr 1457 n. Chr. annimmt.

72 Seite 86. Huth, Geſchichte des Buddhismus in der Mongolei, Bd. 2 (Straßburg 1896) S. 408 f.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

NAMEN- UND SACHREGISTER

Die alphabetiſche Reihenfolge iſt die deutſche, ohne Rückſicht auf phonetiſche Zeichen

Affe ⟨bringt Buddha eine Honigſcheibe⟩ 104
Afghaniſtan 11 17 20
Agathokles 19
Ajaṇṭa 43
Akṣobhya 95
Alexander d. Gr. 17 19
Almoſenſchale 66 94
Amida Butſu ⟨= Buddha Amitabha⟩ 50 96 f.
Amitabha 47 64 67 92 94
Amitāyus 47 92
Amoghaſiddha 64
Amarāvati 14
Amṛita 93
Ānanda ⟨Jünger⟩ 91
Ānandatempel ⟨Pagan⟩ 79
Androgyner Typus 29 41 46 67
Angkor 83
Annam 63 81
Anōyahtasō 79
Antimon 95
Antiochus II. 17 18
Anurādhapura 10 77
Apollo 9 16 29 46, 113 Anm. 40 und 42
Arhats 71
Aſiatiſierung der Gandhāratypen 33 47 52 58
Ashton L. 67, 114 Anm. 52
Asket 33 90
Aśoka 12 14 17 48 109 f., Anm. 9, 110 Anm. 15
Aſthetik 3
Aſthetiſche Richtung 3 58 f., 109 Anm. 1, 115 Anm. 63 und 64
Athene 20
Aureol 65 93
Ausbeſſerung von Gußmängeln 57
Avalokiteśvara 64 f. 70 95
— elfköpfige Form 67
Ayuthia 81 83
Azes 20

Bacchiſche Szenen 73
Badſchna 53 f.
Baktrien 18
Banerjee, G. N. 109 Anm. 2, 112 Anm. 28, 113 Anm. 36, 115 Anm. 63
Bārābudur 47 92
Barahat 110 Anm. 9
Bart 46 67
Baſtian 105
Baum der Erkenntnis ſ. Bodhibaum
Baumkultus 10
Bayley, E. C. 113 Anm. 35
Beal, S. 111 Anm. 21
Becker, C. H. 115 Anm. 63
Beckh, Herm. 101, 109 Anm. 4 f., 114 Anm. 49
Bemalung 55 57 99
Benares 14
Beylié 79
Bhadrakalpa 63
Bhaishajyaguru 92
Bharhut ſ. Barahat
Bhūmisparśamudra 41 84
Bhutan 63
Biermann, G. 71
Bihar 17
Bilderzerſtörung 11
Bimbisāra 102 Anm. 41
Birma 33 63 77 f. 99
Blanc de Chine 70 96
Blattgold 55 f.
Blütezeit der Gandhārakunſt 31
Bodhibaum 10 14 19 101
Bodhiſattva 13 30 46 63
— Avalokiteśvara 64 f. 70
— Kṣitigarbha 98
— Mahastāmaprapta 65
— Maitreya 35 49 64 72 104 f.
— Mañjuśri 97
— Padmapaṇi = Avalokiteśvara
— Samantabhadra 97
— Viśvapaṇi 64
Bonji 97
Bowring, Sir J. 116 Anm. 71
Brahmaniſche Plaſtik ⟨in Kambodja⟩ 83
Bronzen 50 f. 56
Buddha als Kind 93
— Beinamen 13
— hiſtoriſche Perſönlichkeit 9

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Buddha, Körperſchönheiten 13 28
— als Asket 33 90
— vom Gebirge kommend 33
— von dem Schlangenkönig überkrönt 100 f.
— von Elefant und Affe erquickt 104
— lehrend 12 25 41 84
— in Meditation 26 41 90 92 94 100 f.
— ruhend 99
— Nirvaṇa 84 85 91 99
— Zeugnisanrufung 41 99 f.
— Zurückweiſung des Meeres 103
— — des Sandelholzbildes 15 25 103
— — des Vaters 100 103
Buddhagaya 10
Buddhakalpa 63
Buddhismus 16 17 63
— Einführung in China 48
— — in Korea 48
— — in Japan 49
— — in Birma 77
— — in Siam 80
— — in Tibet 49
Burgeß, J. 23 72 110 Anm. 9
Byzantiniſche Parallelen zum Dickbauchbuddha 73

Cakra ſ. Rad
Cakravarti 28, 110 Anm. 15
Ceylon 10 25 26 (Abb.) 63 77 84 101
Chavannes, E. 114 Anm. 58
Chen-tſai 69
China 33 48 49 52 55
Chloritſchiefer 32 51
Chötſcho 48 92
Chriſten, ſyriſche, in Turkeſtan 51
Chriſtliche Kunſt 35 f., 113 Anm. 48
Cohn, William 111 Anm. 19 und 21, 115 Anm. 64
Coomaraswamy 115 Anm. 63
Cunningham, A. 21 23, 109 Anm. 6, 112 Anm. 30
Curtius, Ernſt 23 26, 113 Anm. 37
Cycliſche Zeichen 92

Dahlmann, Joſeph S. J. 35 f., 111 Anm. 15, 113 Anm. 43
Dalai Lama 67
Dämonen 14 42 72
Darius 17
Datierung 20 21 36 52 92 f.
Davids, Th. W. Rhys 3, 109 Anm. 5, 110 Anm. 13
Dharmacakramudra 12 27 41 44 f.
Dhyanamudra 41 65 90 92 94
Dhyanibodhiſattva 63 f. 80
Dhyanibuddha 47 63 f. 67 80 90
Dickbauchbuddha 71 f. 95
— in Siam 105
Dighanikaya 10 26, 109 Anm. 7
Diodotus 18 19
Dionyſos 29 46
Döhring, K. 116, Anm. 69 und 71
Drache 69
Dreizack 20

Ehrenſchirm der ſiameſiſchen Bronzen 103
Einführung des Buddhismus in China 48
— in Korea 48
— in Japan 49
— in Birma 77
— in Siam 80
— in Tibet 49
Elefant 19 28 104
Erdberührung (mudra) 42
Erkes, Ed. 114 Anm. 54

Fa-hſien 15 48 49, 111 Anm. 23
Farben, konventionelle, der lamaiſtiſchen Buddhas 65
Feigenbaum ſ. Bodhibaum
Ferguſſon, J. 43, 111 Anm. 21
Feuervergoldung 56
Fiſcher, A. 49 57, 114 Anm. 55
Flamme auf dem Kopfe des Buddha 82 85
Fläſchchen 67
Fôismus 52
Fôiſtiſche Plaſtiken 50 53 58 94 96
Formerei in Turkeſtan 54 f.
Foucher, Alfr. 18 19 23 f. 27 29 f. 32 34 36 44 54 60 71 73, 112 Anm. 27, 115 Anm. 63
Fournereau 83, 116 Anm. 71
Franke, R. Otto 11, 109 Anm. 7, 110 Anm. 12, 113 Anm. 38
Frankfurter, O. 2 86 103 105
Fresken 31 42 52 55
Füllung der Bronzen 99
Füße des Buddha 29 31

Gandhara
— Gebiet 11 17
— Hiſtoriſches 18
— Kunſt 5 11 16 22 f. 26 41 43 46 49 58 f. 70 89 f.
Gans (der Sarasvati) 70
Garbe, R. 114 Anm. 49
Gardner, Percy 19 20, 112 Anm. 30 f.
Gautama 9 10
Gazellen 14 45 (Abb.)
Gerini 116 Anm. 71
Geſichtsbildung 46 47 52 58 89 100
Gibſon, A. C. 111 Anm. 20
Glaſenapp, H. v. 68, 110 Anm. 15
Glaſer 114 Anm. 56

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Goblet d'Alviella 109 Anm. 2
Gondophares 20
Gonse 53
Gotama = Pali für Gautama
Gräco-buddhistisch 23 34
Griechen 17f.
Griechisch-baktrischer Einfluß in China 50f.
Griffith, John 43, 114 Anm. 50f.
Groot, J. J. M. de 68f., 110 Anm. 9, 115 Anm. 68
Grotefend 112 Anm. 30
Grube, Wilhelm 111 Anm. 23, 114 Anm. 61
Grünwedel, Albert 4 13 16 22 23f. 27 28f. 32 34f 36 43 52 65f. 70 72f. 82 91 97 109ff.
Guptas 44 46 81 84

Haar s. Haupthaar
Hakenkreuz s. Svastika
Haltung der Hand 25
— des Mönches 26
Hände der Gandhārafiguren 32
Handelsstraßen 49
Han-Dynastie 48
Hāriti 71
Harz 57
Haupthaar, Darstellungsweise 30 33 93
— Abschneidung 35
Havell, E. B. 115 Anm. 63
Hedin, Sven v. 4
Heiligenschein s. Nimbus
Heine-Geldern 81, 115 Anm. 69
Hellenismus 26 34 72f.
Herakles 20
Herrmann, A. 49
Himalaya 9 10
Hinayāna 63
Hirth, Friedrich 50f., 114 Anm. 60
Historische Daten 17f. 48f.
Historische Persönlichkeit (Gautama) 9f.
Hoftracht, kambodjanische 84 103
Holz 15 25 51 57 97f. 102
Hotei 72
Hsüan-chuang 15 49 57, 111 Anm. 23 und 24
Huth 92, 116 Anm. 72
Hva-shañ (Ho-shang) s. Dickbauchbuddha

Jacobi, H. 109 Anm. 3
Jaekel, Otto 94
Japan 33 49 53 66f.
Japanische Sammlungen 49
Java 47 63
Idealbild 16 26
Jizō 98
Ikonographie 3 4 5 80
Indoskythische Könige 18 48
Islam (Eroberer) 11
I-tsing 49
Julien, Stanislas 111 Anm. 24f.

Kabul 17 20 54
Kaccāyana 105
Kadphises II. 20
Kalpa 63
Kamakura 50 96
Kambodja 82f. 99f.
Kanakamuni 64
Kanerkes s. Kaniṣka
Kaniṣka 18 20f. 38
Kanishitsu 57
Kapilavastu 9 10
Kapitelle 13 17 23
Kāśyapa 64 91
Kauśāmbi 15
Kawamura 95
Kern, H. 9, 109 Anm. 3
Khmer 82
Khotan 44 48 52 53
Kien-lung 92
Kimmei 53
Kitto 110 Anm. 13
Klementz 4
König, opfernder 22
Konservierung 12
Kontinuität der Typen 24 43 71
Konzil zu Pāṭaliputra 17
Korea 48 49f. 53 58
Korinthische Kapitelle 17 23
Körpermerkmale 13 28 41, 110 Anm. 15
Kosala 15 103
Krakuchanda 63
Krobylos (= Haarschopf) 30
Kronen 46 66 78f. 93
Kuan-yin 66 95
— mit Kind 70 95
— mit Laute 70 96
— elfköpfige Form 67 98
Kubera 72
Kümmel, O. 114 Anm. 56
Kultus der Person Buddhas 16
Kuśinagara (Pāli: Kusinara) 91
Kwannon = Kuan-yin
Kyanyittha 79

Lack 57 92 94 97 98
Lackschreine 97f.
Lakṣmī 20
Lalitavistara 29 31 47
Lamaismus 13 52 65f.
Lamaistische Plastiken 47f. 57 65
Laos 80
Lassen 114 Anm. 62
le Coq, A. von 4 23 27 32 36 43 52 97, 112 Anm. 28
Lefmann 12, 111 Anm. 16f.
Legge, James 111 Anm. 23
Literatur, buddhistische, beeinflußt durch bildende Kunst und umgekehrt 29 31 47f.
Lloyd, Arthur 65
Locken s. Haupthaar
Long-mên 50
Lopburi 81
Lotus 64 66 67 69 89 93 97
— sockel 89ff.
Löwe 13 19 28 70

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Lüders, H. 3, 112 Anm. 26, 114 Anm. 49
Lung-nu 69

Madhyantika 17
Magadha 17 44 47 57 59
Mahakala 73
Mahaparinibbanasutta 10
Mahapurusa 28
Mahastamaprapta 65
Mahayana 63
Maitreya 35 49 64 72 104f.
Malerei 31, 42 52f. 55
Manichäer in Turkestan 51
Manusibuddha 64f.
Mara 14 42 91
Material der Buddhastatuen und -reliefs 11 32 51 55f. 78 80 99
Mathura 73
Maudgalyayana 15 103
Mauryadynastie 81
Meditation 26
Medizinbuddha 92
Menandros 18 38
Metall 44
Miao-shan 68f.
Milloué, L. de 95
Mingdynastie 53 56 93
Ming-ti 48 50
Mischtypen 47 66
Missionare, buddhistische 17 19 48
Mithridates 18
Moggallana = Pali für Maudgalyayana
Mon 82
Mongolei 13 47
Mucilinda (Schlangenkönig) 100f.
Mudra 13 41 65, 111 Anm. 16
Müller, Max 10, 110 Anm. 10
Münzen 18f.

Nagarjuna 63
Nalanda 57
Nan-hai-kuan-yin-ch'uan-ch'uan 68
Nara 57
National-indischer Typus 43 57
Nepal 9 10 47 49 63
Nereïden 24
Netzhäute 31
Nibbana = Pali für nirvana
Nimbus 27 44 65
Nirvana 10 85 91 99
Numismatische Literatur 112 Anm. 30

Ohrläppchen 43
Oldenberg 3, 109 Anm. 4
Om mani padme hum 66
Omori, K. 99
Opfer Buddhas 42
Ostasien 24 33 48 54
Oya-ko Jizō 98

Pagan 33 79 99, 116 Anm. 70
Pala (Dynastie) 44 47
Palitexte 10
Pan-chou 48
Parther 18 20
Parvati 20
Pataliputra 17
Patina 94
Pekche s. Korea
Peppé, W. C. 10
Persien 45 64
Persisch-indischer Baustil 23
Piprava 10
Pischel 3, 110 Anm. 11, 114 Anm. 49
Pitsanulok 81
Pleyte, C. M. 48, 114 Anm. 53
Polonnaruwa 77
Porträts 9 14 19
Porzellan 70 '96
Poseidon 20
Prasenajit 15
Predigt in Benares 14
Prinsep, James 23, 112 Anm. 30
Ptolemaios Philadelphos 17
P'u-t'o (Insel im Chu-shan-Archipel) 69
Qumtura 98

Rad 12 14 25 31 80, 110 Anm. 15
Rajagrha 102
Raksasi 71
Rassentypen 47 52 58 89 100
Ratnasambhava 66
Regling 19, 112 Anm. 29
Reliefs 13f. 25 31 55 80 99
Reliquien des Buddha 10
Rodenwaldt, G. 109
Römischer Einfluß 23
Rosenkranz 67 69, 111 Anm. 15

Saken 18
Sakya 9 10
Sakyamuni 13
Sakyasimha 13
Sallet, von 19, 112 Anm. 28f.
Samannaphalasutta 26
Sandelholz (Statue) 15 25 86
Sangkha: Chäi 105
Santschi 13f., 109 Anm. 9, 111 Anm. 20
Sarasvati 70
Sariputra (Pali: Sariputta) 104
Sarnath 11 12 44f. 47
Sassanidische Kunst 58
Savankhalok 81
Schablonen in Turkestan 55
Schädelauswuchs s. usnisa
Schematisierung 30 33f.
Scherman, Lucian 73
Schiefer 32 51
Schlangenkönig 100f.
Schnurrbart s. Bart
Schönheitsideal (in der Gestalt Buddhas) 29
Schönheitszeichen s. Körpermerkmale
Schulen, verschiedene, in Gandhara 33
Schulter (entblößt oder bedeckt) 32 47 50 52 77 89
Schwimmhäute s. Netzhäute

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Seidenſtücker 79 99, 116 Anm. 70
Seleukas I. Nikator 18
Senart 9 23 36, 109 Anm. 4
Serindien 58
Seydel, Rudolf, 114 Anm. 49
Siam 25 63 77f. 99f., 116 Anm. 69 und 71
Siddhartha (Pāli: Siddhatta) 9 42
Sikkim 63
Siṃhanāda 70
Siva 20 73
Skythen 18
Smith, Vincent 23f. 36, 113 Anm. 36
Sŏmdĕt Phra Paramanujit 86
Sonne 9 12
Sophokles 25
Sophytes 19
Śramaṇa Gautama 33 41
Stehende Buddhatypen 21 27 65f.
Stein, Sir M. A. 4 44 54 58, 114 Anm. 56
Steinpfeiler des Aśoka 17
Sthaviras 72
Stier des Śiva 20
Stilgefühl 4
Stönner, H. 100 103, 116 Anm. 70
Strahlenkranz 28
Straßny, M. 71
Strzygowſki 36, 113 Anm. 46
Stuck 55f. 93
Stūpa 10 13 19, 109 Anm. 9
Sūdindien 78
Sui-Dynaſtie 53
Sukhothai 81
Sung-yun 48
Svaſtika 94
Sybel, L. von 113 Anm. 46 und 48
Symbole 9 12f. 16 19 80

Tai ſ. Thai
Tai-lu 50
Takht-i-Bahai 25
T'ang-Dynaſtie 49 53
Tarai 10
Tathāgata 15
Ta-t'ung-fu 50
Ta-tu-tſze-mi-lo-fŏ 72 95
Technik der Skulpturen in Gandhāra 32
— in Turkeſtan 55
— in China 56
— in Siam 99
Tempelarchitektur in Gandhāra 23
Tĕng-ch'un 57
Thai 83
Thomann 116 Anm. 70
Thron 14 45 89
Tibet 13 47 63
Tiger (in der Miao-ſhan-Legende) 69
Ti-tſang 98
Tongking 81
Tracht 26 43f. 46f. 49 50 52 68 79 84f. 93 104
Traum des Kaiſers Ming-ti 48
Trautz, F. 97, 110 Anm. 9
Tributträger 72
Trinitäten 65
Tritonen 24
Tſau 54
Tſ'au-tſchung-ta 54
Tſchampa 81
Tſchang-yen-yüan 54
Tſoń-k'a-pa 13
T'u-hui-pan-kien 53
Turban 30f. 46
Turfan ſ. Turkeſtan
Turkeſtan 32 42 48 50 57f. 64
Typengeſchichte 4 5 52 58 66 68

Udayana 15 25 86, 112 Anm. 26
Umwandlung von Göttertypen 20
Ūrṇā 30 46
uṣṇiṣa 29 84
uṣṇiṣa-śirṣa 30
Vaiśravaṇa 72
Vallée-Pouſſin, de la 101
Varadāmudrā 66
Veda 12
Verfall (Gandhāra) 32 36
Vergoldung 55f. 94 103
Verſuchung Buddhas 42, 114 Anm. 49
Verzierung ſiameſiſcher Bronzen 100 103
Viṣṇu 110 Anm. 15
Viſſer, M. W. de 98
Viṣvapāṇi 64
Viṣvavajra 64
Vogel (Begleiter der Kuan-yin) 69
Vorderindien 43f. 46 57f.
Voretzſch 26 80f. 99, 116 Anm. 71
Vorobjev 2

Waddell 23, 115 Anm. 65
Weihwaſſerkanne 96
Weĭ-tſchi-l-ſŏng 53f.
Weĭ-tſchi-pa-tſchi-na ſ. Badſchna
Wellenlinien (Gewandfalten) 85
Windiſch 114 Anm. 40
Winternitz 47, 113 Anm. 41
With, K. 114 Anm. 53 u. 56
Wunderkraft von Bildwerken 15

Yakṣas 72
Yakṣiṇī 71
Yang-ti 53
Yüeh-chi 18 20

Zentralaſien ſ. Turkeſtan
Zeugnisanrufung 42
Zeus 20
Zimmer, Heinrich 60
Zoroaſtrier in Turkeſtan 51 65
Zurückweiſung des Meeres 103
— des Sandelholzbildes 15 25 103
— des Vaters 100

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

TAFELN

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Buddha aus Gandhara
Spätestens 1. Jahrh. n. Chr.

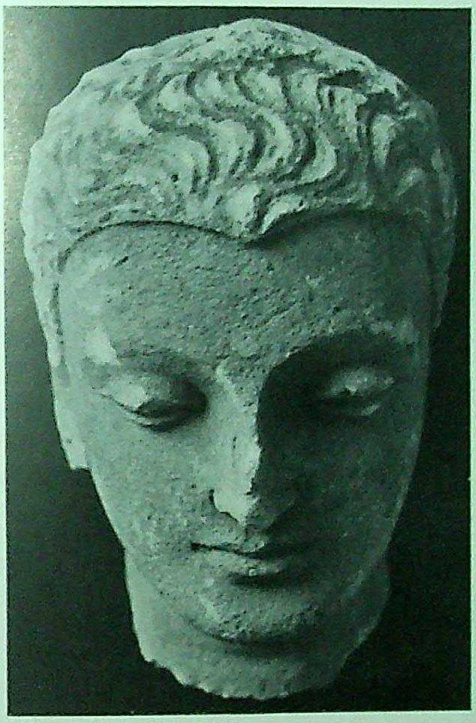
CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Büſte einer Buddhaſtatue aus Gandhāra
Später als 1. Jahrh. n. Chr.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri



Buddhakopf aus Gandhara
Etwa 2. Jahrh. n. Chr.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Buddha aus Gandhāra
Später als 1. Jahrh. n. Chr.

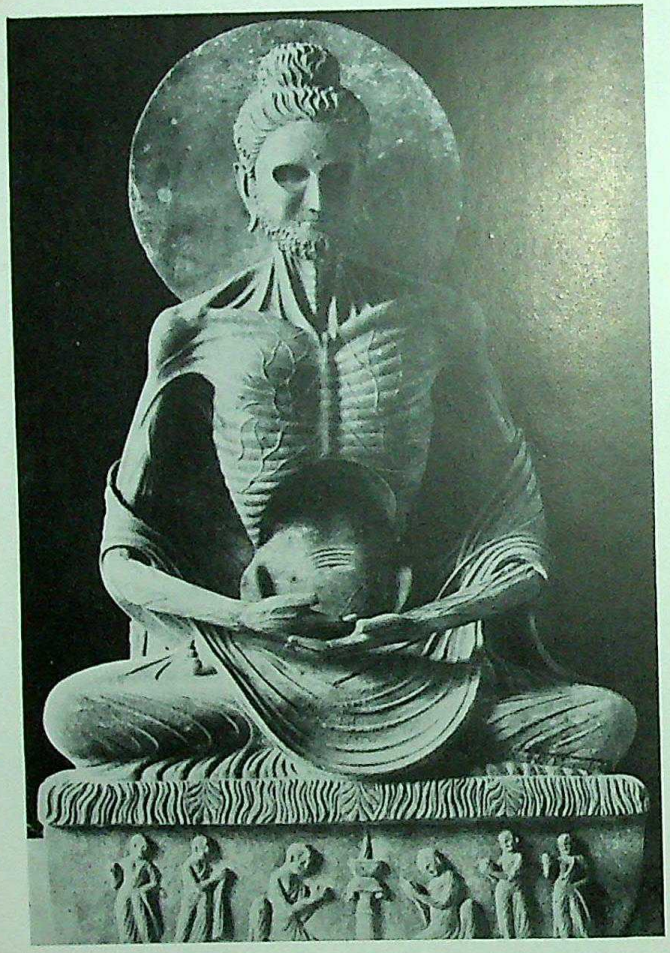
CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Relief aus Gandhara
Etwa 2.–3. Jahrh. n. Chr.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri



Der Bodhisattva als Asket. Gandhara
Etwa 2.–3. Jahrh. n. Chr.

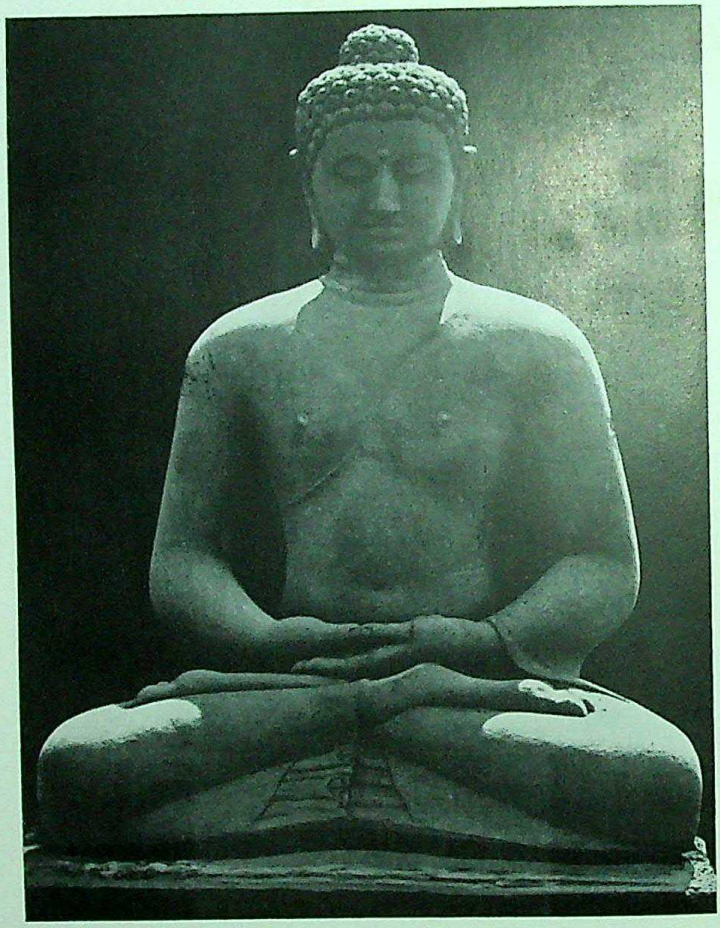
CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Buddhas Nirvāṇa. Relief aus Gandhāra
Etwa 4. bis Anfang 5. Jahrh. n. Chr.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri



Buddhastatue in der Haltung der Meditation aus Bârâbudur. Java
9. Jahrh. n. Chr.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Buddhaſtatue aus Chotſcho. Turkeſtan
9. Jahrh. n. Chr.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Der Dhyanibuddha Amitabha. Lamaiſtiſche Holzſkulptur
Etwa 17./18. Jahrh.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Der Medizinbuddha. Lamaiſtiſche Holzſkulptur
17./18. Jahrh.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Amitabha in der Form als Lebensſpender ⟨Amitāyus⟩.
Lamaiſtiſche Bronze
Datiert 1770

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Śakyamuni als Kind. Chineſiſche Bronze

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Buddha in der Geſte der Meditation. Chineliſche ⟨fôiſtiſche⟩ Bronze

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Buddha mit Almosenschale. Chinesische Figur aus Speckstein

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Amitabha. Chineſiſche ⟨fôiſtiſche⟩ Bronze

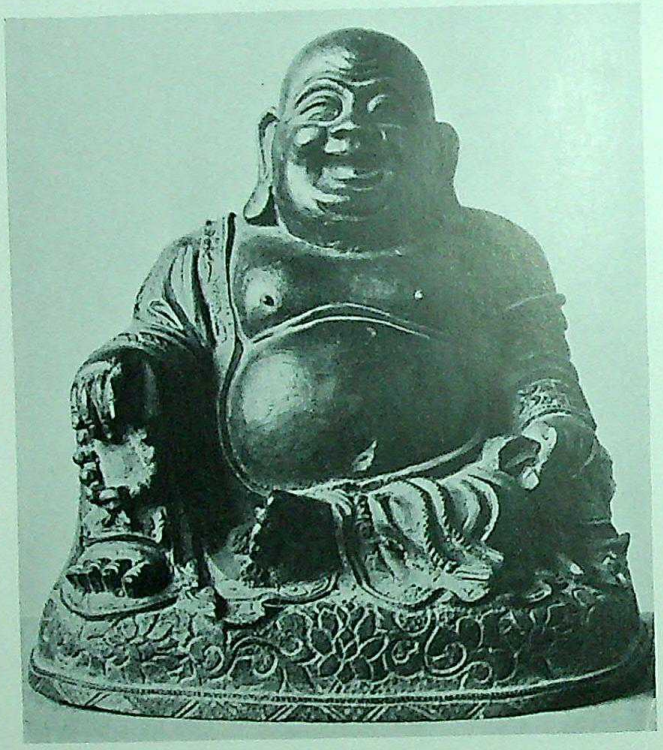
CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Föiſtiſcher Bodhiſattva. Chineſiſche Bronze

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri



Der ſogenannte Dickbauchbuddha. Chineſiſche Bronze

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Kuan-yin (Bodhisattva Avalokiteśvara). Chinesische Bronze

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Kuan-yin. Chineſiſche Bronze

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Kuan-yin. Chinesische Bronze

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Kuan-yin mit dem Kinde. Chineſiſche Bronze

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Kuan-yin mit Laute. Porzellan (»Blanc de Chine«)

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Föiſtiſcher Bodhiſattva (Maitreya). Bronze

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Amida Butſu von Kamakura
Bronze aus dem 13. Jahrh.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Amida Butſu aus dem Kwannonji-Tempel zu Tokiwa. Japan. Holz.
14. Jahrh.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Amida Butsu. Holz mit Lack

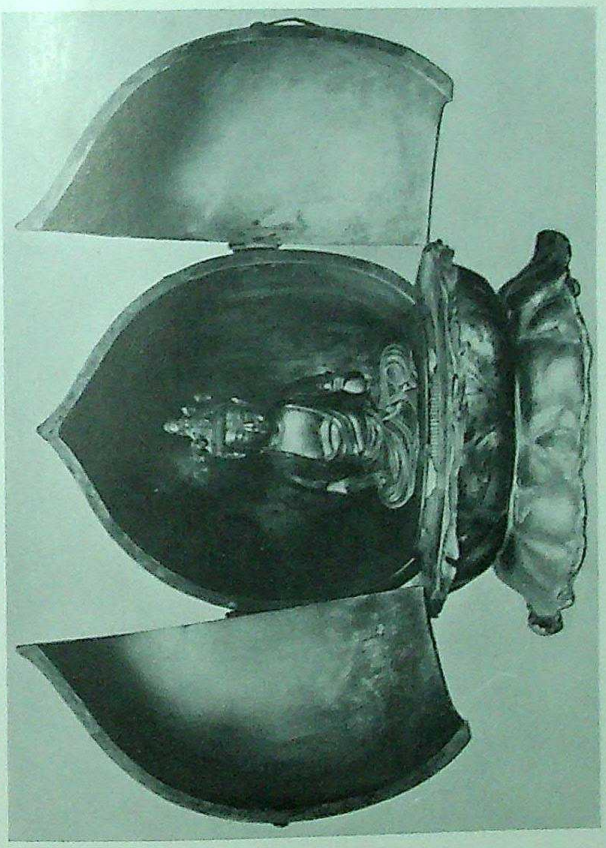
CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Japanischer Lackschrein mit buddhistischer Trinität

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri



Japanischer Ladikhrein in Form einer Lotusknospe. Im Innern die elfköpfige Kwannon

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Die elfköpfige Kwannon im Tempel Hokongo in Kyoto. Holz
Anfang 14. Jahrh.

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Typus eines einfachen japaniſchen Lackſchreins. Im Innern der Bodhiſattva Jizō

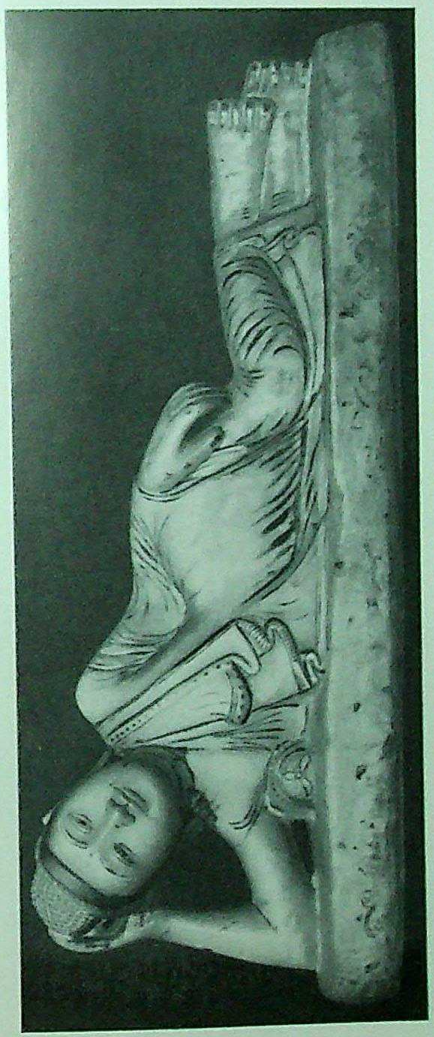
CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Gautama in der Geſte der Erdberührung. Birmaniſche Bronze

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri



Der ins Nirvana eingehende (oder der ruhende) Buddha. Typische Marmorskulptur aus Birma

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

a

b

Siameſiſche Bronzen in kambodjaniſchem Stil
a Haltung der Meditation, b Geſte der Zurückweiſung des Vaters

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Siameſiſche Bronze. Buddha in der Haltung der Meditation

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Siameſiſche Bronze. Gautama in der Geſte der Erdberührung

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Bronze aus Laos. Gautama in der Geste der Erdberührung.
Auf dem Sockel Inschrift in laotischer Schrift

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Siameſiſche Bronze. Gautama, vom Schlangenkönig Mucilinda überkrönt

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Gautama, vom Schlangenkönig Mucilinda überkrönt.
Bemalte Holzskulptur aus Ceylon

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

a b

a Gautama mit Almosentopf. Siamesische Bronze
b Der Buddha in Überlegung, ob er die Lehre verkünden solle.
Birmanische Holzstatuette

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Der Buddha auf dem Boote des Königs Bimbisara. Aus einem Stück Horn geschnitten. Birma

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

a

b

a Siameſiſche Bronze. Gautama, »das Meer zurückdrängend«
b Siameſiſche Bronze: Geſte der Zurückweiſung des Vaters

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

a b

a Der Buddha in der Haltung des Waſchens beim Regenwunder zu Koſala (?). Birmaniſche Holzſtatue. Der Kopf ähnelt im Stil den Typen aus Laos (vgl. Taf. 37).
b Einer der Jünger Buddhas. Siameſiſche Bronze

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Gautama im Walde, von Elefant und Affe mit Nahrung versorgt.
Siamesische Bronzegruppe

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Gautama in königlichem Schmuck, in der Haltung der Erdberührung
Siamesische Bronze

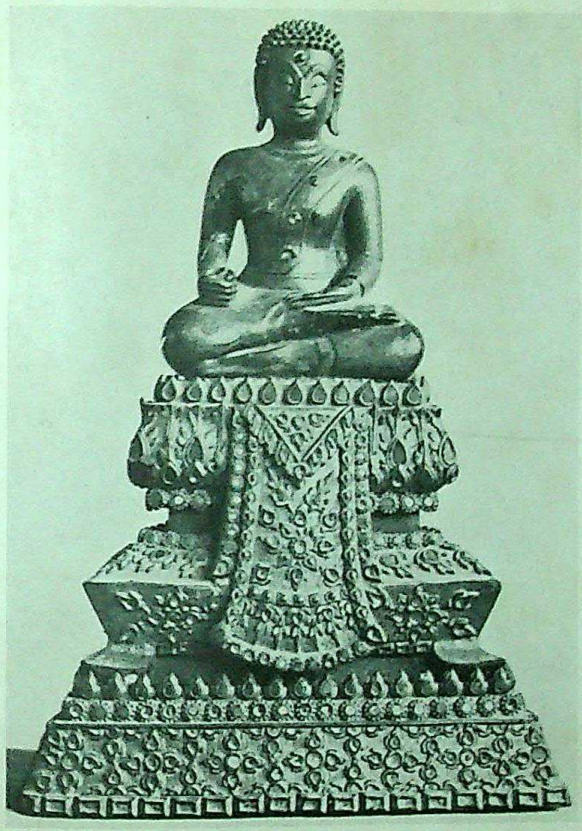
CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Maitreya. Siameſiſche Bronze

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri



Maitreya. Siamesische Holzfigur

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

Sangkha: Chai, der siamesische sogenannte »Dickbauchbuddha«. Bronze

STOCK VERIFY
2020
C.K.V. Library

R 734.95,ADA-B
04899

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

केसरवानी स्मृति संग्रह

01839

पुस्तकालय
पुस्तकालय
गुरुकुल कांगड़ी विश्वविद्यालय

STOCK VERIFY
2020
G.K.V. Library

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar

Digitized by Arya Samaj Foundation Chennai and eGangotri

CC-0. In Public Domain. Gurukul Kangri Collection, Haridwar